Sandberger

<36640183840012

Gesammelte Schriften

über

Musik und Musiker

von

Robert Schumann.

Herausgegeben

von

Dr. Heinrich Simon.

Erster Band.

Leipzig,

Druck und Verlag von Philipp Reclam jun.

Vorwort des Herausgebers.

Gegen Ende des Jahres 1852 entschloß sich Robert Schumann, die musikalisch-litterarischen Aufsätze, die er für seine „Neue Zeitschrift für Musik" geschrieben hatte, zu sammeln, zu überarbeiten und in Buchform neu herauszugeben. So erschienen 1854 zum erstenmale die „Gesammelten Schriften über Musik und Musiker". Sie haben seitdem die dritte Auflage erlebt, sind aber dennoch weit weniger bekannt und verbreitet, als es ihrem Werte entspricht. Müßten doch diese warmherzigen Ergüsse einer reinen Künstlernatur in den Händen jedes Musikers sein, ja jedes Musikfreundes, der eine edlere Richtung pflegt und hier zu seiner Freude klar ausgesprochen und begründet finden wird, was seinen Geschmack oft unbewußt geleitet hat. Was sind uns heute die Keßler, Bohrer und andere längstverklungene Namen? Und warum lesen wir doch mit immer neuem Genuß, was Schumann über sie zu sagen hat? Eben weil unter seinen Händen das einzelne Werk und der einzelne Künstler Veranlassung werden, die allgemeinen Fragen des Kunstschaffens und des Kunstgenusses zu erörtern. Regt er uns durch Betrachtungen dieser Art zum Nachdenken und Lernen an, so weiß er uns oft genug auch ein Lächeln zu entlocken, wenn er oberflächliches Virtuosentum bald mit gutlaunigem Humor, bald mit beißendem Spott abfertigt; tiefer greift er uns ans Herz, wenn er freudig und dankbar jedes edlere Streben mit warmen Worten anerkennt und ermuntert; steht er aber, voll inniger Bewunderung und Liebe, vor dem Werke eines der Hohenpriester seiner Kunst, so begeistert er auch uns — klopfenden Herzens fühlen wir uns erhoben über die Nichtigkeiten des Alltäglichen und großen, edlen Menschen näher gebracht. —

Einem Buche, das solche Wirkungen ausübt, darf man wohl, zumal in einer dem Materiellen zugewandten Zeit, die weiteste Verbreitung wünschen. Mit Freude erfüllte es daher den Unterzeichneten, als der Verleger der Universal-Bibliothek bereitwillig auf seinen Vorschlag einging, einen Versuch mit einer Volksausgabe der Schumannschen Schriften zu wagen. Einen Versuch — denn der vorliegende Band schließt noch vor dem Jahre 1837 ab. Es fehlen also z. B. die Fragmente aus Leipzig mit der berühmten Besprechung der „Hugenotten" und des „Paulus", die Entdeckung der Schubertschen C-dur-Symphonie, die musikalischen Haus- und Lebensregeln, die Ankündigung von Johannes Brahms. Dennoch enthält schon das hier Gegebene eine solche Fülle des Schönen, daß zu hoffen steht, die Teilnahme des Publikums werde in nicht ferner Zeit die Fortsetzung der Ausgabe gestatten.

Über das Verfahren des Herausgebers ist noch Rechenschaft abzulegen. Im Wesentlichen liegt ein Abdruck aus den Gesammelten Schriften vor, wie Schumann sie redigiert hat. Bei dieser Redaktion hat der Verfasser nicht nur die strenge chronologische Reihenfolge bisweilen beiseite gesetzt, sondern auch stilistisch oft sehr eingreifende Veränderungen vorgenommen und vor allen Dingen viele seiner Aufsätze von der Sammlung ausgeschlossen.*) Die Anordnung der Gesammelten Schriften ist nun hier beibehalten worden;**) was den Text betrifft, so sind interessante Abweichungen der ursprünglichen Fassung bisweilen in Anmerkungen wiedergegeben, außerdem aber eine Anzahl Druck- oder Schreibfehler berichtigt worden, die zum Teil recht häßlich waren.***)

---

*) Eine dankenswerte Zusammenstellung dieser Stiefkinder hat Hermann Erler seinem Schumann-Buche als Anhang hinzugefügt.

**) Vergl. jedoch die Anmerkung zum letzten Aufsatze des Bandes.

***) So heißt es am Schluß des Aufsatzes über Hummels Etüden, in dem Citat aus dem westöstlichen Divan, sowohl am Ende der zweiten wie der vierten Zeile „gestaltet", und zwar von der „Zeitschrift" an bis in die 3. Aufl. der Gesammelten Schriften hinein. — Im „Psychometer" steht (etwa in der Mitte) sinnlos „vielerlei" — während nach der Zeitschrift richtig „viererlei" zu lesen ist.

Was endlich den Umfang anlangt, so hätte der Herausgeber gern aus den durch Schumann ferngehaltenen Arbeiten, unter denen manche Perle verborgen liegt, einiges aufgenommen. Statt dessen hat er sich im Gegenteil veranlaßt gesehen, noch einzelnes aus den Gesammelten Schriften auszuscheiden, um das Ganze zum Besten seiner Verbreitung weniger umfangreich zu machen. Der Kenner wird indessen von den ihm wert gewordenen Stellen keine vermissen.*)

Die anspruchslosen Anmerkungen des Herausgebers beschränken sich in der Regel auf kurze Angaben und Erklärungen in Bezug auf Personen und Dinge, die im Texte erwähnt sind; bisweilen waren auch kleine Irrtümer zu berichtigen, im Ganzen sollte der Leser des Nachschlagens überhoben werden. Die von Schumann selbst herrührenden Anmerkungen sind durch ein (Sch.) kenntlich gemacht.

Allen denen, welche sich eingehender mit Schumanns Leben und Persönlichkeit beschäftigen wollen, seien schließlich noch folgende Bücher empfohlen, die auch bei dieser Ausgabe mit Nutzen zu Rate gezogen wurden.

Robert Schumann, Jugendbriefe nach den Originalen mitgeteilt von Clara Schumann. 2. Aufl. Leipzig 1886. 8°.

Robert Schumanns Briefe. Neue Folge. Herausg. von F. G. Jansen. Leipzig 1886. 8°.

Hermann Erler, Robert Schumanns Leben. Aus seinen Briefen geschildert. 2 Bände. Berlin 1887. 8°.

W. J. v. Wasielewski, Robert Schumann. Eine Biographie. 3. Aufl. Bonn 1880 und Leipzig 1887. 8°.

F. G. Jansen, Die Davidsbündler. Leipzig 1883. 8°.

---

*) Neu hinzugekommen ist übrigens die kleine Besprechung des Brandlschen Monodramas „Hero", die von der jeanpaulisierenden Schreibart aus Schumanns frühester Zeit eine ebenso gute Vorstellung giebt, wie der fortgelassene Scherz „Der Stadt- und Communal-Musikverein zu Kyritz", der durch seine heute kaum verständlichen Anspielungen sehr an Reiz verliert.

So mögen denn Schumanns Schriften in dieser ersten Volksausgabe sich ihren Weg suchen und in weiteren Kreisen als bisher die Liebe zu einem der edelsten Söhne unseres deutschen Vaterlandes und die würdige Pflege der Kunst, die ihm alles war, fördern helfen.

Berlin, im Juli 1888.

Heinrich Simon.

Einleitendes.

Zu Ende des Jahres 1833 fand sich in Leipzig, allabendlich und wie zufällig, eine Anzahl meist jüngerer Musiker zusammen, zunächst zu geselliger Versammlung, nicht minder aber auch zum Austausch der Gedanken über die Kunst, die ihnen Speise und Trank des Lebens war, — die Musik. Man kann nicht sagen, daß die damaligen musikalischen Zustände Deutschlands sehr erfreulich waren. Auf der Bühne herrschte noch Rossini, auf den Klavieren fast ausschließlich Herz und Hünten. Und doch waren nur erst wenige Jahre verflossen, daß Beethoven, C. M. v. Weber und Franz Schubert unter uns lebten. Zwar Mendelssohns Stern war im Aufsteigen und verlauteten von einem Polen Chopin wunderbare Dinge, — aber eine nachhaltigere Wirkung äußerten diese erst später. Da fuhr denn eines Tages der Gedanke durch die jungen Brauseköpfe: laßt uns nicht müßig zusehen, greift an, daß es besser werde, greift an, daß die Poesie der Kunst wieder zu Ehren komme. So entstanden die ersten Blätter einer neuen Zeitschrift für Musik. Aber nicht lange währte die Freude festen Zusammenhaltens dieses Vereins junger Kräfte. Der Tod forderte ein Opfer in einem der teuersten Genossen, Ludwig Schunke. Von den andern trennten sich einige zeitweise ganz von Leipzig. Das Unternehmen stand auf dem Punkt, sich aufzulösen. Da entschloß sich einer von ihnen, gerade der musikalische Phantast der Gesellschaft, der sein bisheriges Leben mehr am Klavier verträumt hatte, als unter Büchern, die Leitung der Redaktion in die Hand zu nehmen, und führte sie gegen zehn Jahre lang bis zum Jahre 1844. So entstanden eine Reihe Aufsätze,

aus denen diese Sammlung eine Auswahl giebt. Die meisten der darin ausgesprochenen Ansichten sind noch heute die seinigen. Was er hoffend und fürchtend über manche Kunsterscheinung geäußert, hat sich im Laufe der Zeit bewahrheitet.

Und hier sei noch eines Bundes erwähnt, der ein mehr als geheimer war, nämlich nur in dem Kopf seines Stifters existierte, der Davidsbündler. Es schien, verschiedene Ansichten der Kunstanschauung zur Aussprache zu bringen, nicht unpassend, gegensätzliche Künstlercharaktere zu erfinden, von denen Florestan und Eusebius die bedeutendsten waren, zwischen denen vermittelnd Meister Raro stand. Diese Davidsbündlerschaft zog sich wie ein roter Faden durch die Zeitschrift, „Wahrheit und Dichtung" in humoristischer Weise verbindend. Später verschwanden die von den damaligen Lesern nicht ungern gesehenen Gesellen ganz aus der Zeitung, und von der Zeit an, wo sie eine „Peri" in entlegene Zonen entführte, hat man von schriftstellerischen Arbeiten von ihnen nichts wieder vernommen.

Möchten denn diese gesammelten Blätter, wie sie eine reichbewegte Zeit wiederspiegeln, auch dazu beitragen, die Blicke der Mitlebenden auf manche von der Flut der Gegenwart beinahe schon überströmte Kunsterscheinung zu lenken, so wäre der Zweck der Herausgabe erfüllt.

Wenn übrigens in der Reihenfolge der Aufsätze die chronologische Ordnung aufrecht erhalten ist, so wird gerade dies ein Bild des wachsenden, sich immer mehr steigernden und klärenden Musiklebens jener Jahre vor die Augen führen.

Zusatz des Herausgebers.

Es mögen hier noch einige Bemerkungen über den Davidsbund Platz finden. Obwohl Schumann gelegentlich daran dachte, diesen Bund förmlich zu verwirklichen und zu einer Art musikalischer Freimaurerloge zu gestalten, so blieb sein Dasein doch im Wesentlichen auf den „Kopf seines Stifters"

beschränkt. Diesem phantastischen Kopf, der den Reiz des Geheimnisvollen wohl kannte, machte es allerdings Vergnügen, den Lesern der Zeitschrift gegenüber den Bund als einen wirklich bestehenden erscheinen zu lassen und die Wahrscheinlichkeit dieser Fiktion durch allerlei Kunstgriffe zu erhöhen. So werden im Prospekt einmal „sämtliche Davidsbündler in Firlenz" [Leipzig] als Mitarbeiter der Zeitschrift genannt, auch im Briefkasten des Blattes finden sich Zuschriften an „Dblr." in allen möglichen Orten, ja, einmal erlassen die Davidsbündler gar eine förmliche „Erklärung", in der sie bedauern, „mit den Gründen ihrer Verschleierung noch zurückhalten zu müssen" und „Herrn Schumann" ersuchen, sie nötigenfalls mit seinem Namen zu vertreten, wozu dieser sich denn auch „mit Freuden" bereit findet.

Man würde aber fehlgehen, wenn man in der Sache nicht mehr sähe als eine Spielerei. Nicht allein, daß Schumann seine Idee schriftstellerisch höchst geschickt verwertet, indem er bald dasselbe Werk von verschiedenen Bündlern nach ihrer Weise verschieden besprechen, bald auswärtige Kunstberichte als Davidsbündlerbriefe auftreten, bald eine ganze Reihe von Kompositionen in einer lebendig geschilderten abendlichen Zusammenkunft der Genossen spielen und beurteilen läßt, und sich durch solche Mittel den immer neuen Anteil des Lesers sichert — ihm hatte der Bund noch eine tiefere Bedeutung. „Davidsbündler, d. i. Jünglinge und Männer, die ihr totschlagen sollet die Philister, musikalische und sonstige", heißt es in Florestans Fastnachtsrede, und mit dieser Bekämpfung des Schlendrians in der Kunst und Kunstkritik, unter dem Patronat des alten Sängers und Helden David, war es dem Begründer der Neuen Zeitschrift heiliger Ernst. Und als seine Bundesgenossen sah er alle diejenigen an, bei denen er ein gleiches Streben zu bemerken glaubte. So schreibt er an Heinrich Dorn: „Der Davidsbund ist nur ein geistiger romantischer, wie Sie längst gemerkt haben. Mozart war ein ebenso großer Bündler, als es jetzt Berlioz

ist, Sie es sind, ohne gerade durch Diplom dazu ernannt zu sein."

Auch über die hervorragendsten Personen des Bundes giebt dieser Brief Aufschluß: „Florestan und Euseb ist meine Doppelnatur, die ich wie Raro gern zum Mann verschmelzen möchte. . . . Die andern Verschleierten sind zum Teil Personen; auch vieles aus dem Leben der Davidsbündler aus dem wirklichen." Deutlich genug hat Schumann die zwei Seelen in seiner Brust auseinandergehalten; Florestan ist rasch, eifrig, feurig im Lieben wie im Hassen, Eusebius mild, weich, bemüht nicht zu verletzen, wo er nicht loben kann. Eusebius bedeutet fromm — das erklärt die Wahl des Namens zur Genüge, zumal, wenn man daran denkt, daß auch der weiche Klang desselben für Schumann mit in Betracht kam.*) Was Florestan betrifft — sollte da Schumann nicht an Beethovens Fidelio gedacht haben? So dürftig auch Leonorens Gatte charakterisiert ist, das Wenige, was zu seiner Charakteristik beigebracht ist, läßt die Vermutung nicht unbegründet erscheinen. Der Florestan der Oper trägt die Ketten, weil er „Wahrheit kühn zu sagen wagte", auch der Minister nennt ihn „den Edlen, der für Wahrheit stritt"; ihn kennzeichnet also das rücksichtslose Eintreten für die Überzeugung, ein Zug, der auch dem Wesen des ungestümen Florestan bei Schumann eigen ist.

Über einige der „andern Verschleierten" noch ein paar Worte. Chiara und Zilia bedeuten Clara Wieck, an der Schumann seit ihrer Kindheit mit zärtlicher Teilnahme hing und die er sich später in schwerem Kampfe erringen mußte. In dem Paradies, das seine „Peri" ihm schuf, sprudelte nun dem Glücklichen ein so reicher Quell der herrlichsten Kompositionen, daß seine schriftstellerische Thätigkeit mehr und mehr in den Hintergrund trat und Florestan und Euseb „in ent-

---

*) Die Kalenderbeziehung der Namen Eusebius und Clara, von der am Schlusse des ersten Schwärmbriefs die Rede ist, halten wir mit Jansen für eine erst später bemerkte, nicht, wie Wasielewski will, für die von Anfang an maßgebende.

legene Zonen“ verschwanden. — Julius, der als Verfasser des „ersten Aufsatzes, in dem sich die Davidsbündler zeigen“ auftritt, erinnert an den um das Bekanntwerden Chopins verdienten Pianisten Julius Knorr (1807—1861); bei Walt schwebte Schumann der durch seinen zarten Anschlag ausgezeichnete Klavierspieler Louis Rakemann vor; Serpentin bezeichnet den Komponisten und Kritiker Carl Banck (geb. 1809), der bis 1837 ein thätiger Mitarbeiter der Zeitschrift war, und der „taube Maler“ Fritz Friedrich ist der Maler und Schriftsteller J. P. Lyser (1804—1859), der für die Zeitschrift mehrere musikalische Novellen lieferte. Von Felix Mendelssohn endlich spricht Schumann öfters unter dem Namen Felix Meritis. Es scheint bisher nicht beachtet zu sein, daß dies der Name einer Gesellschaft für Künste und Wissenschaften in Amsterdam war, von deren Konzerten in der Zeitschrift (5. Mai 1835) berichtet wird. Als Mendelssohn im Herbst desselben Jahres nach Leipzig kam, um die Leitung der Gewandhaus-Konzerte zu übernehmen, lag es für Schumann nahe, den Namen des geliebten Freundes und Meisters, der alle Herzen im Sturm eroberte, in den „Schwärmbriefen“ durch jenen ähnlich klingenden zu verhüllen.

1834
und früher.

Ein Werk II. — Theodor Stein. — Aus den Büchern der Davidsbündler (I. Studien von Hummel; II. Tonblumen von H. Dorn). — H. Vieuxtemps und L. Lacombe. — Meister Raros, Florestans und Eusebius' Denk- und Dichtbüchlein. — Hero.

Ein Werk II.[1])

Eusebius trat neulich leise zur Thüre herein. Du kennst das ironische Lächeln auf dem blassen Gesichte, mit dem er zu spannen sucht. Ich saß mit Florestan am Klavier. Florestan ist, wie du weißt, einer von jenen seltenen Musikmenschen, die alles Zukünftige, Neue, Außerordentliche wie voraus ahnen. Heute stand ihm aber dennoch eine Überraschung bevor. Mit den Worten: „Hut ab, ihr Herren, ein Genie", legte Eusebius ein Musikstück auf. Den Titel durften wir nicht sehen. Ich blätterte gedankenlos im Heft; dies verhüllte Genießen der Musik ohne Töne hat etwas Zauberisches. Überdies, scheint mir, hat jeder Komponist seine eigentümlichen Notengestaltungen für das Auge: Beethoven sieht anders aus auf dem Papier, als Mozart, etwa wie Jean Paulsche Prosa anders, als Goethesche.

---

1) Dieser Aufsatz erschien schon im Jahre 1831 in der Allgemeinen Mus. Zeitung. Als der erste, in dem sich die Davidsbündler zeigen, möge er hier auch eine Aufnahme finden. (Sch.) In dem Begleitschreiben zu seiner Einsendung an den Redakteur Fink (Jugendbriefe S. 154) erbietet Schumann sich zu einer „langen Reihe von ähnlichen Cäciliana" — dies war die ursprüngliche Überschrift des Aufsatzes; dieselben würden aber „theoretischer eindringen, als die beiliegenden, die nur einen ersten Eindruck wiedergeben sollten, den ein geniales Opus der neuesten Zeit" auf ihn machte.

Hier aber war mir's, als blickten mich lauter fremde Augen, Blumenaugen, Basiliskenaugen, Pfauenaugen, Mädchenaugen wundersam an: an manchen Stellen ward es lichter — ich glaubte Mozarts „Là ci darem la mano"[1]) durch hundert Accorde geschlungen zu sehen, Leporello schien mich ordentlich wie anzublinzeln und Don Juan flog im weißen Mantel vor mir vorüber. „Nun spiel's", meinte Florestan. Eusebius gewährte; in eine Fensternische gedrückt hörten wir zu. Eusebius spielte wie begeistert und führte unzählige Gestalten des lebendigsten Lebens vorüber: es ist, als wenn die Begeisterung des Augenblicks die Finger über das gewöhnliche Maß ihres Könnens hinaushebt. Freilich bestand Florestans ganzer Beifall, ein seliges Lächeln abgerechnet, in nichts als den Worten, daß die Variationen etwa von Beethoven oder Franz Schubert sein könnten, wären sie nämlich Klavier-Virtuosen gewesen — wie er aber nach dem Titelblatte fuhr, weiter nichts las, als:

„Là ci darem la mano, varié pour le Pianoforte avec acc. d'Orchestre par Frédéric Chopin, Oeuvre 2"

und wir beide verwundert ausriefen: „Ein W. 2", und wie die Gesichter ziemlich glühten vom ungemeinen Erstaunen, und außer etlichen Ausrufen wenig zu unterscheiden war, als: „Ja, das ist einmal wieder etwas Vernünftiges — Chopin — ich habe den Namen nie gehört — wer mag es sein — jedenfalls — ein Genie — lacht dort nicht Zerline oder gar Leporello" — — so entstand freilich eine Scene, die ich nicht beschreiben mag. Erhitzt von Wein, Chopin und Hin- und Herreden gingen wir fort zum Meister Raro, der viel lachte und wenig Neugier zeigte nach dem W. 2, „denn ich kenn' euch schon und euren neumodischen Enthusiasmus[2]) — nun bringt mir nur den Chopin einmal her". Wir versprachen's

1) „Reich' mir die Hand, mein Leben."

2) „Von Herz und Hünten" heißt es hier merkwürdigerweise im Original. Es war wohl ein Zugeständnis an die Richtung des Finkschen Blattes, zu der sich Schumann später durch seine Zeitschrift in den schärfsten Gegensatz stellte.

zum andern Tag. Eusebius nahm bald ruhig gute Nacht: ich blieb eine Weile bei Meister Raro; Florestan, der seit einiger Zeit keine Wohnung hat, flog durch die mondhelle Gasse meinem Hause zu. Um Mitternacht fand ich ihn in meiner Stube auf dem Sofa liegend und die Augen geschlossen. „Chopins Variationen," begann er wie im Traume, „gehen mir noch im Kopfe um: gewiß," fuhr er fort, „ist das Ganze dramatisch und hinreichend Chopinisch; die Einleitung, so abgeschlossen sie in sich ist — kannst du dich auf Leporellos Terzensprünge besinnen? — scheint mir am wenigsten zum Ganzen zu passen; aber das Thema — warum hat er es aber aus B geschrieben? — die Variationen, der Schlußsatz und das Adagio, das ist freilich etwas — da guckt der Genius aus jedem Takte. Natürlich, lieber Julius, sind Don Juan, Zerline, Leporello und Masetto die redenden Charaktere, — Zerlinens Antwort im Thema ist verliebt genug bezeichnet, die erste Variation wäre vielleicht etwas vornehm und kokett zu nennen — der spanische Grande schäkert darin sehr liebenswürdig mit der Bauernjungfer. Das giebt sich jedoch von selbst in der zweiten, die schon viel vertrauter, komischer, zänkischer ist, ordentlich als wenn zwei Liebende sich haschen und mehr als gewöhnlich lachen. Wie ändert sich aber alles in der dritten! Lauter Mondschein und Feenzauber ist darin; Masetto steht zwar von ferne und flucht ziemlich vernehmlich, wodurch sich aber Don Juan wenig stören läßt. — Nun aber die vierte, was hältst du davon? — Eusebius spielte sie ganz rein — springt sie nicht keck und frech und geht an den Mann, obgleich das Adagio (es scheint mir natürlich, daß Chopin den ersten Teil wiederholen läßt) aus B-moll spielt, was nicht besser passen kann, da es den Don Juan wie moralisch an sein Beginnen mahnt — schlimm ist's freilich und schön, daß Leporello hinter den Gebüschen lauscht, lacht und spottet, und daß Oboen und Klarinetten zauberisch locken und herausquellen, und daß das aufgeblühte B-dur den ersten Kuß der Liebe recht bezeichnet. Das ist nun aber alles nichts gegen den

letzten Satz — hast du noch Wein, Julius? — das ist das ganze Finale im Mozart — lauter springende Champagnerstöpsel, klirrende Flaschen. Leporellos Stimme dazwischen, dann die fassenden, haschenden Geister, der entrinnende Don Juan — und dann der Schluß, der schön beruhigt und wirklich abschließt." Er habe, so beschloß Florestan, nur in der Schweiz eine ähnliche Empfindung gehabt, wie bei diesem Schluß. Wenn nämlich an schönen Tagen die Abendsonne bis an die höchsten Bergspitzen höher und höher hinaufklimme und endlich der letzte Strahl verschwinde, so trete ein Moment ein, als sähe man die weißen Alpenriesen die Augen zudrücken. Man fühlt nur, daß man eine himmlische Erscheinung gehabt.[1]) „Nun erwache aber auch du zu neuen Träumen, Julius, und schlafe!" — „Herzens-Florestan," erwiderte ich, „diese Privatgefühle sind vielleicht zu loben, obgleich sie etwas subjektiv sind; aber so wenig Absicht Chopin seinem Genius abzulauschen braucht, so beug' ich doch auch mein Haupt solchem Genius, solchem Streben, solcher Meisterschaft." Hierauf entschliefen wir. — Julius.

Theodor Stein.

Wir würden weniger streng urteilen, handelte es sich nicht in der That um ein seltneres Talent, das wohl gar gering geschätzt worden ist. Wir lieben die Wunderkinder. Wer in der Jugend Außerordentliches leistet, wird bei stetigem Fortlernen im Alter Außerordentlicheres zu Wege bringen. Gewisse Handfertigkeiten sollen gar so früh als möglich zur Virtuosität ausgebildet werden. Aber das, wodurch unser jugendlicher Künstler sich jenen Namen vorzugsweise erworben, bekämpfen wir als durchaus falsch — das öffentliche Phantasieren in

1) Die beiden letzten Sätze lauten ursprünglich: „Wenn nämlich an schönen Tagen die Abendsonne bis an die Gletscherspitze rot und rosa hinaufklimme, dann zerflattere und zerfliege, so läge über alle Berge und Thäler ein leiser Duft, aber der Gletscher stände ruhig, kalt und fest, wie ein Titane da, wie aus Träumen erwacht." —

jüngeren Jahren. — Zu ihm, dem wir Talent, ja ein ungewöhnliches zugestehen, sprechen wir nicht, aber zu seinem Führer, seinem Lehrer, nenn' er sich, wie er wolle.

Wer wird die aufgesprungene Knospe wieder zusammenzufalten versuchen! Es wäre unnütz. Eine früh erwachte Neigung gewaltsam zurückzudrängen, scheint so unnatürlich, als es naturgemäß sein kann, daß sich ein besonderer Sinn beim Einen früher zeitigt und entwickelt als beim Andern. Nur sollte man die seltnere Jännerblume, ehe man sie der weiten kalten Welt zur Schau bringt, im stillern Verschluß pflegen und liebhalten. Wir wollen der Zukunft unsers Kunstjüngers nicht vorgreifen. Sie hätte glänzend werden können und unter Umständen werden müssen. Es scheint aber bei seiner Bildung so manches versäumt, es scheinen so viele Mißgriffe gethan worden zu sein, daß wir seinen Lehrer aufmerksam machen müssen, die spätere dauernde Anerkennung nicht einem unnützen Frühruhm opfern zu wollen. Alle Vorzüge seines Schülers sind jetzt nur solche des Talents, alle Fehler Folgen einer unrichtigen Erziehung. Wenn wir nun unter jene das sichere Ergreifen des Augenblicks und dessen Umsetzung in die Tonsprache, das meist glückliche Verflechten und Auswirren der Stoffe, den oft überraschenden Stimmenbau der Harmonie rechnen müssen, so fällt unter diesen am ersten ein trübes Einerlei der Gefühlsweise, das stille fortleidende Wesen der Melodieen, das endlose Fortziehen von Molltonarten auf. Er zeigt uns Gestalten, aber sie sind blaß, verweint. Das soll nicht. Steht dies auch nicht außer Verbindung mit der ganzen Richtung, welche die jüngste musikalische Vergangenheit genommen, so darf das nicht abhalten, der Jugend das blühende, kräftige Leben zu bewahren. Gebt Beethoven den Jüngeren nicht zu früh in die Hände, tränkt und stärkt sie mit dem frischen, lebensreichen Mozart![1]) Es giebt wohl Naturen, die

1) Wie würde Schumann erst heutzutage seine warnende Stimme erheben, sähe er, welch ein Mißbrauch durch das meist viel zu frühzeitige Spielen von Chopin getrieben wird.

dem gewöhnlichen Gang der Entwickelung entgegen zu streben scheinen, aber es giebt auch Naturgesetze, nach denen die umgestürzte Fackel, die früher erleuchtet hatte, nunmehr ihren Träger verzehrt.

Der Grund jener Mängel liegt nicht fern. Unser liebenswerter Künstler, durchaus sinnig und musikalisch, muß recht wohl fühlen, daß noch manches fehlt, selbst das eigentliche rechte Spielen seines Instruments, die ruhige Fertigkeit, die eine gute Schule bildet, die sichere Leichtigkeit, die sich erst aus anhaltender Übung erzeugt, vor allem der gesunde Ton, den niemand auf die Welt mitbringt. Irren wir hierin nicht, so wird er es uns vielleicht in Jahren Dank wissen, daß wir ihm so ernst die Zukunft vorhielten, mit der nicht zu spielen ist. Irrten wir aber, so müßten wir auch dann noch sagen, daß mit ihm ein Talent verloren gegangen wäre, das mehr verdient hätte.

In einem und dem andern Fall mög' er sich dann einer bedeutsamen alten Sage erinnern! Apollo pflog mit einem schönen Sterblichen Umgang. Wie dieser nun immer göttlicher werdend heranreifte, dem Jünglingsgotte ähnlicher wurde an Gestalt und Geist — da verriet er sein Geheimnis zu früh den Menschen. Der Gott aber, darüber erzürnt, erschien ihm nicht wieder, und der Jüngling, erschüttert vom Schmerz, sah nun unaufhörlich in das Auge der Sonne, des fernen Geliebten, bis er starb. — Zeige denn deine Göttergaben den Weltmenschen nicht eher, bis es dir die Himmlischen heißen, die sie dir verliehen und denen du wert geworden bist. Dem Künstler, dem schönen Sterblichen, verwandelt sich der griechische Gott zum Phantasus.[1]

Eusebius.

---

1) Von dem ferneren Los des jungen damals Hoffnungen erregenden Mannes ist uns nichts näher bekannt geworden. (Sch.)

Aus den kritischen Büchern der Davidsbündler.[1])

I.

Studien für das Pianoforte von J. N. Hummel.

W. 125.

1.

Heiterkeit, Ruhe, Grazie, die Kennzeichen der antiken Kunstwerke, sind auch die der Mozartschen Schule. Wie der Grieche seinen donnernden Jupiter noch mit heiterm Gesicht zeichnete, so hält Mozart seine Blitze.

Ein rechter Meister zieht keine Schüler, sondern eben wiederum Meister. Mit Verehrung bin ich immer an die Werke dieses gegangen, der so viel, so weit gewirkt. Sollte diese helle Art zu denken und zu dichten vielleicht einmal durch eine formlosere, mystische verdrängt werden, wie es die Zeit will, die ihre Schatten auch auf die Kunst wirft, so mögen dennoch jene schönen Kunstalter nicht vergessen werden, die Mozart regierte und die zuerst Beethoven schüttelte in den Fugen, daß es bebte, vielleicht nicht ohne Zustimmung seines Vorfürsten Wolfgang Amadeus. Später nahmen Carl Maria von Weber und einige Ausländer den Königsthron ein. Als aber auch diese abgetreten, verwirrten sich die Völker mehr und mehr und wenden und strecken sich nun in einem unbequemen klassisch-romantischen Halbschlaf. —

Man hat ältern Künstlern den Rat gegeben, daß sie, hätten sie den Kulminationspunkt erreicht, anonym fortschaffen möchten, da man das, was vielleicht jüngeren, unbekannten Namen als Vorschritt gezählt würde, bei ihnen als Kunstnaturnachlaß ansähe. Wenn dadurch auch das erreicht würde, daß, was durch den Klang des Namens eine Zeit lang als bedeutend

1) Es wird angenommen, daß sich die Davidsbündler ein Buch hielten, in das sie ihre Gedanken über neuerschienene Werke 2c. einzeichneten. (Sch.)

gegolten hatte, nun nicht mehr zum Irrtum reizte, so würde es immer Zufall, ja Übermut sein, wenn der Kritiker jene kulminierende Spitze zu treffen behauptete — (wie hätte er nach der siebenten Beethovenschen Symphonie eine achte, nach der achten eine neunte erwarten dürfen), — der Künstler aber, strebt er sonst vorwärts und edel, würde dennoch stets das letzte, gerade vollendete Werk für diesen Kulminationspunkt halten. —

Es wäre unwahr, wollte man das vorliegende Werk des alten Meisters jenen vom 60sten bis 80sten als ebenbürtig an Schönheit an die Seite stellen, jenen Kunstwerken, wo alle Kräfte harmonisch walteten. Es ist wohl noch derselbe Strom, auch majestätisch noch und achtunggebietend, aber wie sich breiter ausdehnend in das aufnehmende Meer, wo sich die Berge abdachen und die Ufer den fortziehenden nicht mehr so blütenreich gefangen halten. Ehret ihn aber in seinem Lauf und denkt, wie er ehedem die Außenwelt so treu in seinem Schoß aufnahm und zurückspiegelte!

Bei der großen Schnelle der Entwickelung der Musik, wie keine andere Kunst ein Beispiel aufstellen kann, muß es wohl vorkommen, daß selbst das Bessere selten länger als vielleicht ein Jahrzehend im Munde der Mitwelt lebt. Daß viele der jungen Geister so undankbar vergessen und nicht bedenken, wie sie nur eine Höhe anbauen, zu der sie gar nicht den Grund gelegt, ist eine Erfahrung der Intoleranz, die jede Epoche der jüngeren gemacht hat und künftig machen wird. —

So jung ich bin, so möchte ich hierin nichts mit einem sogenannten, obschon sehr geliebten Florestan gemein und auf dem Gewissen haben. Florestan — wenn du ein großer König wärest und du verlörest einmal eine Schlacht und deine Unterthanen rissen dir den Purpur von der Schulter, würdest du nicht zornig zu ihnen sagen: Ihr Undankbaren! —

Eusebius.

2.

Schönes Eusebiusgemüt, du machst mich wahrhaftig lachen. Und wenn ihr alle eure Uhrenzeiger zurückstellt, die Sonne wird nach wie vor aufgehen.

So hoch ich deine Gesinnung schätze, jeder Erscheinung ihre Stelle anzuweisen, so halt' ich dich doch für einen verkappten Romantiker — nur noch mit etlicher Namensscheu, welche die Zeit wegspülen wird.

Wahrlich, Bester, ging's nach dem Sinn Gewisser, so kämen wir ja bald an jene goldnen Zeiten, wo's Ohrfeigen gab, wenn man den Daumen auf eine Obertaste setzte.

Auf die Falschheit einzelner deiner Schwärmereien lass' ich mich gar nicht ein, sondern gehe geradezu auf's Werk selbst los.

Methode, Schulmanier bringen wohl rascher vorwärts, aber einseitig, kleinlich. Ach! wie versündigt ihr euch, Lehrer! Mit eurem Logierwesen zieht ihr die Knospen gewaltsam aus der Scheide! Wie Falkeniere rupft ihr euren Schülern die Federn aus, damit sie nicht zu hoch fliegen — Wegweiser solltet ihr sein, die ihr die Straße wohl anzeigen, aber nicht überall selbst mitlaufen sollt!

Schon bei der Klavierschule Hummels (ihr wißt, Davidsbündler, daß ich allemal eine ungeheure Maschinerie anbrachte, weil das Notenpult nicht halten wollte) schöpfte ich einen leisen Verdacht, ob Hummel, wie er ein ausgezeichneter Virtuose seiner Zeit war, auch ein Pädagog für die künftige wäre. Es fand sich in ihr neben vielem Nützlichen so viel Zweckloses und bloß Aufgehäuftes, neben guten Winken so viel Bildunghemmendes, daß ich ordentlich erschrak über die Ausgabe, die Haslingersche sowohl, wie meine. Daß die Beispiele aus lauter Hummelianis bestanden, entschuldigt' ich, weil jeder seine Sachen am besten kennt und so schneller und treffender wählen kann. Auf den eigentlichen Grund, daß Hummel mit der einstweilen raschgehenden Zeit vielleicht nicht Schritt gehalten, fiel ich nicht. Die Zukunft und diese Etuden belehrten mich.

Studien, vortrefflichste Bündler, sind Studien, d. h. man soll etwas aus ihnen lernen, was man nicht gekonnt hat.

Der hochpreisliche Bach, der millionenmal mehr gewußt, als wir vermuten, fing zuerst an für Lernende zu schreiben, aber gleich so gewaltig und riesenübermäßig, daß er erst nach vielen Jahren von den einzelnen, die indessen auf eignem Wege fortgegangen waren, der Welt als Gründer einer strengen, aber kerngesunden Schule bekannt wurde.

Dem Sohn Emanuel waren schöne Talente angeerbt. Er feilte, verfeinerte, legte dem vorherrschenden Harmonie- und Figurenwesen, Melodie, Gesang unter, erreichte aber seinen Vater als schaffender Musiker bei weitem nicht, wie Mendelssohn einstmals sagte: „es wäre als wenn ein Zwerg unter die Riesen käme“. —

Clementi und Cramer folgten. Der erste konnte wegen seiner kontrapunktischen, oft kalten Kunst im jungen Gemüt wenig Eingang finden. Cramer wurde vorgezogen wegen der lichtvollen Klarheit seiner Etudenmusik.

Später gestand man einzelnen wohl speziellere Vorzüge zu, keiner als der Cramerschen Schule aber das Allgemeinbildende für Hand und Kopf.

Jetzt wollte man auch dem Gemüt etwas geben. Man sah ein, daß die (geistige) Monotonie dieser Etuden oft geschadet hatte, man sah auch, dem Himmel sei Dank! daß man sie nicht gerade gänseartig eine nach der andern und so fort einzulernen brauchte, um Fortschritte zu bemerken, obwohl dieselben.

Der feine Moscheles sann nun auf interessante Charakterstücke, durch die auch die Phantasie beschäftigt würde.

Nun tritt Hummel heran. — Eusebius, ich sag' es gerade heraus, die Etuden kommen etliche Jahre zu spät. Wirst du, wenn du reife, goldne Früchte die Fülle hast, dem verlangenden Kind bittre Wurzeln geben? Lieber führ' es gleich in die reiche, frühere Welt seiner Werke, daß es trinke am Geist und an der Phantasie, die da in tausend Farben spielen.

Wer dürfte leugnen, daß die meisten dieser Studien meisterhaft angelegt und vollendet sind, daß in jeder ein bestimmtes Bild ausgeprägt ist, daß endlich alle in jener Meisterbehaglichkeit entsprungen sind, welche eine lange, wohlverlebte Zeit giebt? — Aber das, wodurch wir die Jugend anreizen, daß sie über der Schönheit des Werkes die Mühsamkeit, es sich eigen zu machen, vergesse, fehlt durchgängig: — der Reiz der Phantasie.

Denn glaube mir, Euseb — ist auch, in deiner Bildersprache zu reden, die Theorie der treue, aber leblose Spiegel, der die Wahrheit stumm zurückwirft, aber ohne belebendes Objekt tot bleibt, so nenn' ich die Phantasie die Seherin mit dem verbundenen Auge, der nichts verschlossen ist und die in ihren Irrtümern oft am reizendsten erscheint. — Was sagt Ihr aber, Meister? Florestan.

3.

Jünglinge, Ihr irrt beide! Ein berühmter Name hat den einen befangen, den andern trotzig gemacht. Was steht doch im westöstlichen Divan?

Als wenn das auf Namen ruhte,
Was sich schweigend nur entfaltet, —
Lieb' ich doch das schöne Gute,
Wie es sich aus Gott gestaltet.

Raro.

II.

Heinrich Dorns Tonblumen.[1])

1.

Was spricht denn die Hyacinthe? — sie sagt: mein Leben war so schön wie mein Ende, denn der schönste Gott hat mich geliebt und getötet. Aus der Asche sproß aber die Blume, die dich trösten möchte.

---

1) Bouquet musical. Oe. 10. (Sch.)

Und die Narcisse? — sie spricht: denk' an mich, damit du nicht übermütig werdest in deiner Schönheit. Denn als ich mein Bild zum erstenmal in den Wellen sah, konnte ich den eigenen Reiz nimmer vergessen, so heftig mich auch Echo liebte, die ich verstoßen hatte. Darum haben mich die Götter in die blasse Blume verwandelt, aber ich bin schön und stolz.

Und das Veilchen erzählt: — eine wonnige Maimondnacht war. Flog ein Abendfalter heran, sagte: „küsse mich!" Ich aber zog meinen Duft tief in den Kelch, daß er mich für tot hielt. Kam eine lose Zephyrette, sagte: „sieh, wie ich dich überall finde, komm doch in meine Arme und in die Welt — da unten sieht dich niemand." Als ich antwortete: „ich wolle schlafen," flog sie fort und sagte: „du bist ein schläfrig eigensinnig Geschöpf, da spiel' ich mit der Lilie." — Rollte ein dicker Thautropfen auf mich, sprach: „in deinem Schoß muß sich's so recht bequem liegen bei Mondschein." Ich aber schüttelte mit dem Kopf, daß er herunterfiel und zerrann. Als nun auch von fern ein Mondstrahl heranschlich und ich das Geisblatt bat, daß es mich verstecken möchte, sagte die hohe Lilie zu mir: „pfui schäme dich! sieh, wie ich prange, wie mich Schmetterling küßt, Zephyr, Thautropfen und Mondstrahl, und wie die Menschen an mir stehen bleiben und mich „schön" nennen — dich aber bemerkt in deinem Versteck niemand." Antwortete ich: „laß mich nur, hohe Lilie! — denn früh kam ein schüchterner schöner Jüngling zu mir und sprach so freundlich: „wie lieb du bist — aber warte nur bis Abend, dann pflücke ich dich für sie." Lilie sagte: „dich wollte er pflücken? Du bist ein eingebildet Ding — mir versprach er's." Als ich antworten wollte: „du lügst, hohe Lilie," kam der Jüngling mit dem Mädchen, verschlungen Arm in Arm. Da bog er sich zu mir herunter, sagte: „wie gleichst du ihr" — und brach mich; aber ich ruhe gebrochen so gern an ihrer Brust.

* * *

Das könnte ich mir bei euch denken, ihr Blumen, wäret ihr auch nicht von dem Mann gezogen, der mir Aufklimmenden zuerst die Hand gab, und wenn ich zu zweifeln anfing, mich wohl höher zog, damit ich vom gemeinen Menschentreiben weniger sähe und mehr vom reinen Kunstäther.

Sollte dir, teurer Künstler, dieses Blatt im Norden, wo du jetzt weilst, in die Hände kommen, so erinnere es dich an eine vergangene schöne Zeit.[1]) —

Eufeb.

2.

Ein Geschenk von zwei bis drei Blumen sagt mehr als ein ganzer Tragkorb. Deshalb möchte ich das „Bouquet" weg. Warum so deutsche Blumen in französische parfümierte Töpfe setzen? Ein Titel, wie: „Narcisse, Veilchen und Hyacinthe — drei musikalische Gedichte" klingt auch, und gut. — Wie wenig durch Einführung deutscher Titelblätter in der Sache gewonnen wird, weiß ich wohl — wäre es aber auch nur so viel, als Napoleon durch das Verbot des „Staëlschen Deutschlands" erreichte, das lautete: es sei das Buch nicht französisch. —

Möglich ist es, daß dem Tauben die Blume ebenso duftet, als dem Blinden der Ton klingt. Die Sprache, die hier zu übersetzen war, scheint eine so verwandte und feingeistige, daß der Gedanke an ein Pinseln à la bataille de Ligny etc. gar nicht aufkommen kann. So unterscheiden sich auch diese Bilder von anderen klingenden, wie Porzellanblumen von lebenden. Nur der Duft ist oben weggenommen, der Geist der Blume. —

Ich habe wenig gesprochen, aber nicht schlecht.

Florestan.

---

1) Dorn (geb. 1804) war 1832, bevor er nach Riga ging, Schumanns Lehrer in der Theorie der Musik.

Konzert.

Henri Vieuxtemps[1]) und Louis Lacombe.[2])

Eine zufällige Vereinigung zweier sehr junger Franzosen, die sich auf ihren Wegen begegneten. — Tout genre est bon, excepté le genre ennuyeux, mithin auch ihrer. Wollte man vom Beifall auf ihre Leistungen schließen, so müßten diese die unerhörtesten sein. Vorneweg beklatscht, in der Mitte zu vielenmalen, am Schluß im Tutti, Henri hervorgerufen — das alles im Gewandhaussaal zu Leipzig.

Freilich thut ein Dutzend klatschender Franzosen etwas und mehr, als ein Saal entzücktschlafender deutscher Beethovener. Bei jenen klatscht jeder Nerv von Kopf zu Fuß: die Begeisterung schlägt sie wie Becken aneinander. Die Deutschen gehen vor'm Schluß in Kürze sämtliche Musikepochen durch und vergleichen selbige flüchtig, obschon gut — da entsteht nun das Mezzo forte, das uns von jeher ausgezeichnet.

An jenem Abend war's anders. Wer sollte sich nicht über ein feuriges Publikum freuen, da es die Knaben überdem verdienten.

Der sich der Welt vorstellt, soll weder zu jung, noch zu alt sein, sondern blühend, nicht allein hier und da, sondern am ganzen Stamm. Bei Henri kann man getrost die Augen zudrücken. Wie eine Blume duftet und glänzt dieses Spiel zugleich. Seine Leistung ist vollständig, durchaus meisterlich.

Wenn man von Vieuxtemps spricht, kann man wohl an Paganini denken. — Als ich diesen zuerst hören sollte, meinte ich, er würde mit einem nie dagewesenen Ton anfangen. Dann begann er und so dünn, so klein! Wie er nun locker, kaum sichtbar seine Magnetketten in die Massen wirft, so schwankten diese herüber und hinüber. Nun wurden die Ringe wunderbarer, verschlungener; die Menschen drängten sich enger; nun

1) Der berühmte Geiger (1820—1881), damals vierzehnjährig.
2) Pianist und Komponist, geb. 1818.

schnürte er immer fester an, bis sie nach und nach wie zu einem einzigen zusammenschmolzen, dem Meister sich gleichwiegend gegenüberzustellen, als eines vom andern von ihm zu empfangen. Andere Kunstzauberer haben andere Formeln. Bei Vieuxtemps sind es nicht die einzelnen Schönheiten, die wir festhalten könnten, noch ist es jenes allmälige Verengen, wie bei Paganini, oder das Ausdehnen des Maßes, wie bei anderen hohen Künstlern. Wir stehen hier unvermutet vom ersten bis zum letzten Ton wie in einem Zauberkreis, der um uns gezogen, ohne daß wir Anfang und Ende finden könnten.

Was nun Louis anlangt, so lass' ich mir ihn als kleinen, feurigen Klavierspieler, der viel Courage und Talent hat, sehr wohl gefallen. Freilich wird der ältere Künstler weder die physischen, noch psychischen Saiten bis zum Springen treiben, weil sie eben reißen. Was hat es zu sagen, daß das zarte A moll-Konzert[1]) unter den Händen unsers Kleinen zum ordentlichen Orlando furioso wurde, um den, wie bekannt, wenn er mit den Zähnen klapperte, die Menschen tot zur Erde niederfielen. Diese[2]) netten, kleinen Spieluhren liebe ich wenig. Der Überfluß an Kraft läuft später von selbst zurück. — Bei den Herz'schen Variationen, die uns glauben machen wollen, sie seien die schwersten, bedeutendsten, fand sich schon alles gehöriger, das heißt brillantiert, starkfarbig, schneidend, wie die Komposition verlangt und das Publikum liebt. — Wenn nun auf keine Weise zu leugnen ist, daß beide Sätze sorgfältig einstudiert, überdem im französischen Geist und mit dem Selbstgefühl vorgetragen wurden, das zum Beifall herausfordert, so bitten wir seinen Lehrer, daß er ihn mit einzelnen und namentlich schlecht komponierten Stücken nicht zu lange aufhalte. Das macht jungen Sinn tot und thut der sonstigen Bildung Eintrag. Man merkte es recht deutlich an

1) Es ist das Hummelsche gemeint.
2) „Die" statt „diese" würde den Sinn klarer hervortreten lassen

seiner Begleitung zur Violine, die sonderbar gegen das übrige Spiel abstach. Wie sehr man aber den Sinn, ob er geweckt und gebildet sei, nach dem Accompagnement messen könne, wissen wir alle. —

Und so wandert zu, ihr lieben Kleinen, und fragt, solltet ihr heute mich nicht ganz verstanden haben, nach Jahren einmal wieder![1]) F—n.

Aus Meister Raros, Florestans und Eusebius' Denk- und Dicht-Büchlein.[2])

Partiturnachlesen.

Als ein junger Musikstudierender in der Probe zu der achten Symphonie von Beethoven eifrig in der Partitur nachlas, meinte Eusebius: „das muß ein guter Musiker sein!" — „Mit nichten," sagte Florestan, „das ist der gute Musiker, der eine Musik ohne Partitur versteht, und eine Partitur ohne Musik. Das Ohr muß des Auges und das Auge des (äußern) Ohres nicht bedürfen." — „Eine hohe Forderung," schloß Meister Raro, „aber ich lobe dich darum, Florestan!"

Nach der D moll-Symphonie.

Ich bin der Blinde, der vor dem Straßburger Münster steht, seine Glocken hört, aber den Eingang nicht findet. Laßt mich in Ruhe, Jünglinge, ich verstehe die Menschen nicht mehr. Voigt.[3])

1) Es war der erste Ausflug der beiden jungen Franzosen. H. Vieuxtemps hat sich seitdem größeren Ruhm erworben. (Sch.)

2) Die meisten der folgenden Auszüge sind vor Entstehung der Neuen Zeitschrift für Musik, zum Teil schon im Jahre 1833 geschrieben und bisher ungedruckt; sie möchten als die Anfänge der Davidsbündlerschaft anzusehen sein. (Sch.)

3) Schumann verkehrte seit 1833 in dem gastfreien Hause des Leipziger Kaufmanns Carl Voigt und seiner Gattin Henriette, einer ausgezeichneten Klavierspielerin, der Schumann später seine G moll-Sonate widmete. Die obige Äußerung soll Voigt wegen seiner

Wer wird den Blinden schelten, wenn er vor dem Münster steht und nichts zu sagen weiß? Zieht er nur andächtig den Hut, wenn oben die Glocken läuten. Eusebius.

Ja liebt ihn nur, liebt ihn so recht — aber vergeßt nicht, daß er auf dem Wege eines jahrelangen Studiums zur poetischen Freiheit gelangte, und verehrt seine nie rastende moralische Kraft. Sucht nicht das Abnorme an ihm heraus, geht auf den Grund des Schaffens zurück, beweist sein Genie nicht mit der letzten Symphonie, so Kühnes und Ungeheures sie ausspricht, was keine Zunge zuvor, — ebenso gut könnt ihr das mit der ersten oder mit der griechisch-schlanken in B dur! Erhebt euch nicht über Regeln, die ihr noch nicht gründlich verarbeitet habt. Es ist nichts Halsbrechenderes als das und selbst der Talentlosere könnte euch im zweiten Moment der Begegnung die Maske beschämend abziehen. —

Florestan.

Und als sie geendigt hatten, sagte der Meister fast mit gerührter Stimme: „Und nun kein Wort drüber! Und so laßt uns denn jenen hohen Geist lieben, der mit unaussprechlicher Liebe herabsieht auf das Leben, das ihm so wenig gab. Ich fühle, wir sind ihm heute näher gewesen als sonst. Jünglinge, ihr habt einen langen, schweren Gang vor euch. Es schwebt eine seltsame Röte am Himmel, ob Abend- oder Morgenröte weiß ich nicht. Schafft fürs Licht!" —

Die Quellen werden im großen Umlauf der Zeit immer näher aneinander gerückt. Beethoven brauchte beispielsweise nicht alles zu studieren, was Mozart —, Mozart nicht, was Händel —, Händel nicht, was Palestrina —, weil sie schon

---

ausgesprochenen Vorliebe für die neunte Symphonie in den Mund gelegt sein (Jansen, die Davidsbündler Anm. 115), mischt dieser Vorliebe aber ein gut Teil Resignation in Bezug auf das Verständnis jenes erhabenen Werkes bei.

die Vorgänger in sich aufgenommen hatten. Nur aus Einem wäre von allen immer von neuem zu schöpfen, — aus J. Seb. Bach! — Fl.

Es giebt auch Talentlose, die recht viel gelernt haben, die durch Umstände zur Musik angehalten worden sind — die Handwerker. — Fl.

Was hilft's, wenn ihr einen ausschweifenden Jüngling in einen Großvaterschlafpelz und eine lange Pfeife in seinen Mund steckt, damit er gesetzter werde und ordentlicher. Laßt ihm die fliegende Locke und sein luftiges Gewand! — Fl.

Ich mag die nicht, deren Leben mit ihren Werken nicht im Einklang steht. Fl.

Über einen komponierenden Jüngling. Man warne ihn. Es fällt die frühreife Frucht. Der Jüngling muß das Theoretische oft verlernen, ehe er es praktisch anwenden kann.

Raro.

Es ist nicht genug, daß ich etwas weiß, bekömmt nicht das Gelernte dadurch, daß es sich im Leben von selbst anwendet, Halt und Sicherheit. E.

Jugendreichtum.

Was ich weiß, werf' ich weg — was ich hab', verschenk' ich. — Fl.

Wehre sich jeder seiner Haut. Ist einer mein Feind, so brauch' ich deshalb nicht seiner zu sein, sondern sein Äsop, der ihn zur Fabel, oder sein Juvenal, der ihn zu einer Satire verwandelt. — Fl.

Recensenten.[1])

Die Musik reizt Nachtigallen zum Liebesruf, Möpse zum Kläffen. —

Saure Trauben, schlechter Wein. —

Sie zersägen das Werkholz, die stolze Eiche zu Sägespänen. —

Wie Athenienser kündigen sie den Krieg durch Schafe an. —

Musik redet die allgemeinste Sprache, durch welche die Seele frei, unbestimmt angeregt wird; aber sie fühlt sich in ihrer Heimat. —

Die Plastischen.

Am Ende hört ihr noch in Haydns Schöpfung das Gras wachsen! — Fl.

Der Künstler sollte freundlich, wie ein griechischer Gott, mit den Menschen und dem Leben verkehren; nur wenn es ihn zu berühren wagte, möge er verschwinden und nichts als Wolken zurücklassen. Fl.

Es ist das Zeichen des Ungewöhnlichen, daß es nicht alle Tage gefaßt wird; zum Oberflächlichen ist der größere Teil stets aufgelegt, z. B. zum Hören von Virtuosensachen. E.

Es ist mit der Musik wie mit dem Schachspiel. Die Königin (Melodie) hat die höchste Gewalt, aber den Ausschlag giebt immer der König (Harmonie). — Fl.

1) Man beachte den Unterschied, den Schumann in einem der letzten dieser Aphorismen zwischen Kritikern und Recensenten macht.

Der Künstler halte sich im Gleichgewicht mit dem Leben; sonst hat er einen schweren Stand. —

In jedem Kinde liegt eine wunderbare Tiefe.

Clara (1833).[1])

Da ich Leute kenne, die sich schon auf das nächstemal freuen, wenn sie eben Clara gehört hatten, so frag' ich, was denn das Interesse für sie so lange nährt? Ist es das Wunderkind, über dessen Decimenspannungen man den Kopf schüttelt, obwohl verwundert — sind es die schwierigsten Schwierigkeiten, die sie spielend als Blumenketten ins Publikum zurückschlingt — ist es vielleicht einiger Stolz, mit dem die Stadt auf die Eingeborene sieht — ist es das, daß sie uns das Interessanteste der jüngsten Zeit vorführt in kürzester? Sieht vielleicht die Masse ein, daß die Kunst von der Caprice einzelner Begeisterter nicht abhängen soll, die mich auf ein Jahrhundert zurückweisen, über dessen Leichnam die Räder der Zeit weggeeilt? — Ich weiß es nicht: ich meine aber einfach, es ist der Geist, der zwingt, vor dem die Leute noch etlichen Respekt haben, mit kurzen Worten: er ist's, von dem sie so viel sprechen, ohne ihn gerade haben zu wollen —, sondern eben der, den sie nicht haben. — Fl.

Sie zog frühzeitig den Isisschleier ab. Das Kind sieht ruhig auf, — der ältere Mensch würde vielleicht am Glanz erblinden. Eusebius.

An Clara darf schon nicht mehr der Maßstab des Alters, sondern der der Leistung gelegt werden. — Raro.

---

1) Clara Wieck, geb. 13. Sept. 1819, spielte als neunjähriges Kind zum erstenmale öffentlich. Sieben Jahre, nachdem er obige Zeilen geschrieben, führte Schumann die Geliebte, gegen den Willen ihres Vaters, als seine Gattin heim.

Clara Wieck ist die erste deutsche Künstlerin. Fl.

Daß um die Kette der Regel immer der Silberfaden der Phantasie sich schlänge! Eusebius.

Die Perle schwimmt nicht auf der Fläche; sie muß in der Tiefe gesucht werden, selbst mit Gefahr. Clara ist eine Taucherin. — Fl.

Anna von Belleville[1]) und Clara.

Sie lassen sich nicht vergleichen; sie sind verschiedne Meisterinnen verschiedner Schulen. Das Spiel der Belleville ist bei weitem technisch-schöner; das der Clara aber leidenschaftlicher. Der Ton der Belleville schmeichelt, dringt aber nur bis ins Ohr; der der Clara bis ans Herz. Jene ist Dichterin, diese Dichtung.

Das Genie.

Dem Demant verzeiht man seine Spitzen; es ist sehr kostbar, sie abzurunden. — Fl.

Das ist der Fluch des Talents, daß es, obgleich sicherer und anhaltender arbeitend, als das Genie, kein Ziel erreicht, während das Genie längst auf der Spitze des Ideals schwebt und sich lachend oben umsieht! —

Das Unglück des Nachahmers ist, daß er nur das Hervorstechende sich anzueignen, das Eigentlichschöne des Originals aber nachzubilden, wie aus einer natürlichen Scheu, sich nicht getraut. — Eusebius.

Es ist nicht gut, wenn der Mensch in einer Sache zu viel Leichtigkeit erworben hat. — Raro.

1) Klaviervirtuosin (1806—1880).

Wir wären am Ziel? — wir irren! Die Kunst wird die große Fuge sein, in der sich die verschiednen Völkerschaften ablösen im Singen. — Fl.

Eine tadelnde Stimme hat die Stärke des Klanges von mehr als zehn lobenden. — Fl.

Leider! Eusebius.

Es ist albern zu sagen: Beethoven begreife man in der letzten Periode nicht. Warum? Ist's harmonisch so schwer? ist's im Bau so wunderlich? sind die Gedanken zu kontrastierend? Nun etwas muß es immer sein; denn in der Musik ist überhaupt ein Unsinn gar nicht möglich; der Wahnsinnige selbst kann die harmonischen Gesetze nicht unterdrücken. Fader kann er wohl sein. Fl.

Das Außergewöhnliche am Künstler wird zu seinem Vorteil nicht immer im Augenblick anerkannt. — Raro.

Wer sich einmal Schranken setzt, von dem wird leider verlangt, daß er immer drinnen bleibe. — Eusebius.

Durch Vergleichen kommt man auf Umwegen zum Resultat; nimm die Sache, wie sie ist, mit ihrem innern Grunde und Gegengrunde. — Fl.

Die Musikpuritaner.

Das wäre eine kleine Kunst, die nur klänge, und keine Sprache noch Zeichen für Seelenzustände hätte! — Fl.

Allen neuen Erscheinungen ist Geist eigen. —

Eusebius.

Von Kontrapunktlern.

Verweigert dem Geist nicht, was ihr dem Verstand nachseht; quält ihr euch nicht in den jämmerlichsten Spielereien, in verwirrenden Harmonien ab? Wagt es aber einer, der eurer Schule nichts verdankt, etwas hinzuschreiben, das nicht eurer Art ist, so schmäht ihn der Zorn. Es könnte eine Zeit kommen, wo man den von euch schon als demagogisch verschrieenen Grundsatz: „was schön klingt, ist nicht falsch“ positiv in den verwandeln würde: „alles, was nicht schön klingt, ist falsch.“ Und wehe dann euren Kanons und namentlich den krebsförmigen![1]) — Fl.

Die Antichromatiker sollten bedenken, daß es eine Zeit gab, wo die Septime ebenso auffiel, wie jetzt etwa eine verminderte Oktave, und daß durch Ausbildung des Harmonischen die Leidenschaft feinere Schattierungen erhielt, wodurch die Musik in die Reihe der höchsten Kunstorgane gestellt wurde, die für alle Seelenzustände Schrift und Zeichen haben. —
Eusebius. —

Es könnte, die Philister zu züchtigen, einmal ein Hamann mit einem Lessing unter dem Arm kommen und die Zeit nicht mehr fern sein. — Fl.

Die ruhige Psyche mit zusammengefalteten Flügeln hat nur halbe Schönheit; in die Lüfte muß sie sich schwingen! —
Eusebius.

Gleichartige Kräfte heben sich auf; ungleichartige erhöhen einander. Raro.

---

1) Im Krebskanon führt eine Stimme die Melodie der anderen rückwärts aus.

Klavierspielen.

Das Wort „spielen" ist sehr schön, da das Spielen eines Instrumentes eins mit ihm sein muß. Wer nicht mit dem Instrument spielt, spielt es nicht. — Eusebius.

Chopin.

Es sind verschiedene Sachen, die er betrachtet, aber wie er sie betrachtet, immer dieselbe Ansicht. — Fl.

Ich finde gar nichts Außerordentliches darin, daß man in Berlin die Sachen von Bach und Beethoven zu schätzen anfängt. — Fl.

Dreiklang = Zeiten. Terz vermittelt Vergangenheit und Zukunft als Gegenwart. — Eusebius.

Gewagter Vergleich! — Raro.

Menschen, wie S. (ein etwas dissolut lebender Künstler) sollten gerade Haus halten. Um so viel schmerzlicher werden sie in älteren Jahren die verschwendete Kraft vermissen, um wie viel sie reicher waren als andere. — Raro.

Wie wenig wird mit reinem Sinn verschenkt! — Eusebius.

Verzeiht den Irrtümern der Jugend! Es giebt auch Irrlichter, die dem Wandrer den rechten Weg zeigen, den nämlich, den die Irrlichter nicht gehen. — Fl.

Es wäre genug Ruhms an der Sommernachtstraum-Ouverture, die andern sollten andere Namen von Komponisten tragen. — Eusebius.

Man betrachtet Jugendwerke von gewordenen Meistern mit ganz andern Augen, als die, die, an sich ebenso gut, nur versprachen und nicht hielten. Raro.

Es ist erstaunlich, wie Schwachheiten, Fehler, die man als Knabe an andern schon bemerkte, sich in späterer Zeit als offene Geistesblößen, Talentschwächen ꝛc. zeigen. —

Raro.

Darf sich das Talent die Freiheiten nehmen, die sich das Genie nimmt? — Fl.

Ja; aber jenes verunglückt, wo dieses triumphiert. —

Raro.

Manier mißfällt schon am Original, geschweige die nämliche am Kopierenden (Spohr und seine Schüler). —

Eusebius.

Der seichteste Kopf kann sich hinter eine Fuge verstecken. Fugen sind nur der größten Meister Sache. — Raro.

Man denke nur, welche Umstände sich vereinigen müssen, wenn das Schöne in seiner ganzen Würde und Herrlichkeit auftreten soll! Wir fordern dazu einmal: große, tiefe Intention, Idealität eines Kunstwerkes, dann: Enthusiasmus der Darstellung, 3) Virtuosität der Leistung, harmonisches Zusammenwirken, wie aus einer Seele, 4) inneres Verlangen und Bedürfnis des Gebenden und Empfangenden, momentan günstigste Stimmung (von beiden Seiten, des Zuhörers und des Künstlers), 5) glücklichste Konstellation der Zeitverhältnisse, sowie des speziellern Moments der räumlichen und anderen Nebenumstände, 6) Leitung und Mitteilung des Eindrucks, der Gefühle, Ansichten — Wiederspiegelung der Kunstfreude im Auge des andern. — Ist ein solches Zusammentreffen nicht ein Wurf mit sechs Würfeln von sechsmal sechs? — Eusebius.

Ouverture zur Leonore.[1])

Beethoven soll geweint haben, als sie, zum erstenmal aufgeführt, in Wien fast durchfällig mißfiel —, Rossini hätte höchstens gelacht im ähnlichen Falle. Er ließ sich bewegen, die neue aus E dur zu schreiben, die ebenso gut von einem andern Komponisten gemacht sein könnte. Du irrtest — aber deine Thränen waren edel. — Eusebius.

Die erste Konzeption ist immer die natürlichste und beste. Der Verstand irrt, das Gefühl nicht. — Raro.

Bebt ihr nicht zusammen, ihr Kunstschächer, bei den Worten, die Beethoven auf seinem Sterbebette sprach: ich glaube erst am Anfang zu sein —, oder wie Jean Paul: mir ist's, als hätt' ich noch nichts geschrieben. — Fl.

Symphonie von N. (1833).

Es kann mich rühren, wenn ein Künstler, dessen Bildungsgang weder unsolid, noch unnatürlich genannt werden kann, für seine schlaflosen Nächte, die er dem Werke, arbeitend, vernichtend, wieder aufbauend, wieder verzweifelnd (vielleicht hie und da durch einen Geniusmoment unterbrochen) brachte, nun nichts vom Volke empfängt, als nichts, nicht einmal Anerkennung der vermiedenen Fehler, in die der schwächere Jünger verfällt. Wie er dastand, so gespannt, unruhig, traurig, auf eine Stimme hoffend, die ihm einen leisen Beifall gäbe! Es kann mich rühren. — E.

Das Talent arbeitet, das Genie schafft. Fl.

---

1) Die „großmächtige" dritte ist gemeint. Die beiden ersten „Leonoren" wurden erst später bekannt, „die neue aus E dur" ist die Fidelio-Ouverture.

Kritiker und Recensent.

Das bewaffnete Auge sieht Sterne, wo das unbewaffnete nur Nebelschatten. — Fl.

Recensenten.

Schweizerbäcker, die für den bon goût arbeiten, ohne das Geringste selbst zu kosten, — die nichts mehr vom bon goût profitieren, weil sie sich zum Ekel daran abgearbeitet. —

Der Stein des Anstoßes, den sie überall finden, möge nicht an ihnen zum Probierstein der Wahrheit versucht werden, der bekanntlich die Lächerlichkeit ist. Fl.

Musikalische Scherteufel (Diabolini): wenn ich über ein Sandkorn muß, um weiter zu schreiben —, wenn ich im Notenbogen die zwei inneren Seiten überschlage —, wenn Zweifel entsteht, ob die Takt- der Tonartbezeichnung vorgeht —, wenn ein Hammer nicht abfällt, — wenn im Kompositionsfeuer kein Papier zur Hand. Der schlimmste: wenn beim Dirigieren der Taktstock durch die Lüfte fliegt. Fl.

Das Große macht sich auch in der Vernichtung geltend.[1]) Zerschneidet eine Symphonie von Gyrowetz,[2]) und eine von Beethoven — und seht, was bleibt. Kompilatorische Werke des Talents sind wie einander umwerfende Kartenhäuser, während von denen des Genies noch nach Jahrhunderten Kapitäler und Säulen vom zerbrochenen Tempel übrig bleiben, so hoch übrigens auch die Zusammenstellung (Komposition) in der Musik anzuschlagen ist. — E.

---

1) An einer späteren Stelle — gelegentlich der Kompositionen von Keßler — spricht Schumann die entgegengesetzte Ansicht aus.

2) A. Gyrowetz (1763—1849) schrieb zahlreiche, jetzt vergessene, Orchesterwerke.

Ein Drama ohne lebendiges Vorhalten vors Auge würde ein totes, dem Volke fremdes bleiben, eben wie eine nur musikalische Dichtungsweise ohne die Hand, die sie verständigte. Kommen aber die Ausübenden (Spielenden) den Schaffenden (Dichtenden) zu Hilfe, so ist die Hälfte der Zeit gewonnen. —
E.

Der gebildete Musiker wird an einer Raphaelschen Madonna mit gleichem Nutzen studieren können, wie der Maler an einer Mozartschen Symphonie. Noch mehr: dem Bildhauer wird jeder Schauspieler zur ruhigen Natur,[1]) diesem die Werke jenes zu lebendigen Gestalten; dem Maler wird das Gedicht zum Bild, der Musiker setzt die Gemälde in Töne um. —
E.

Die Ästhetik der einen Kunst ist die der andern; nur das Material ist verschieden. —
Fl.

Daß sich in der Musik, als romantisch an sich, eine besondere romantische Schule bilden könne, ist schwer zu glauben. —
Fl.

Paganini ist der Wendepunkt der Virtuosität. —
Fl.

Allerdings müssen Finger und Hände von Kindheit an locker, lose und schnell gemacht werden; je leichter die Hand, je vollendeter die Darstellung. —
E.

Was man in der Kindheit lernt, vergißt man nicht. —
Fl.

Die Kontrapunktischen.

Es ist ihnen nicht genug, daß der Jüngling die alte klassische Form als Meister in *seinem* Geist verarbeitet; er soll es sogar in ihrem. —
E.

---

1) „Natur“ scheint durch einen Druckfehler für „Statue“ zu stehen.

Die Musik ist die am spätesten ausgebildete Kunst; ihre Anfänge waren die einfachen Zustände der Freude und des Schmerzes (Dur und Moll), ja der weniger Gebildete denkt sich kaum, daß es speziellere Leidenschaften geben kann, daher ihm das Verständnis aller individuelleren Meister (Beethovens, Fr. Schuberts) so schwer wird. Durch tieferes Eindringen in die Geheimnisse der Harmonie hat man die feineren Schattierungen der Empfindung auszudrücken erlangt. — E.

Die Masse will Massen. — Fl.

Willst du den Menschen kennen lernen, so frage ihn, welche seine Freunde sind, d. i. willst du übers Publikum urteilen, so sieh' zu, was es beklatscht — nein, was es im Ganzen für eine Physiognomie annimmt nach dem Gehörten. Wie die Musik, anders als die Malerei, die Kunst ist, die wir zusammen, in der Masse am schönsten genießen (eine Symphonie in der Stube mit einem Zuhörer würde diesem wenig gefallen), von der wir zu tausenden auf einmal und in demselben Augenblick ergriffen, emporgehoben werden über das Leben, wie über ein Meer, das uns beim Sinken nicht umfaßt und tötet, sondern den Menschen als fliegenden Genius zurückspiegelt, bis er sich niederläßt unter griechischen Götterhainen, — so hat sie auch Werke, die dieselbe Macht auf die Gemüter ausübten, die darum als die höchsten zu achten sind, der Jugend so klar wie dem Alter. Ich erinnere mich, daß in der C moll-Symphonie[1]) im Übergang nach dem Schlußsatz hin, wo alle Nerven bis zum Krampfhaften angespannt sind, ein Knabe fester und fester sich an mich schmiegte und, als ich ihn darum fragte, antwortete: er fürchte sich!

Eusebius.

---

1) Beethovens fünfte.

Es ist ein Unterschied, ob Beethoven rein chromatische Tonleitern hinschreibt, oder Herz. (Nach dem Anhören des Es dur-Konzertes.) Fl.

Das Große geht oft in ähnlichen Worten und Tönen durch die Geister im Kreise um. — Fl.

Der älteste Mensch war der jüngste; der zuletztgekommene ist der älteste; wie kommen wir dazu, uns von vorigen Jahrhunderten Vorschriften geben zu lassen! Fl.

Deinen Ausspruch, Florestan, daß du die Pastoral- und heroische Symphonie darum weniger liebst, weil sie Beethoven selbst so bezeichnete und daher der Phantasie Schranken gesetzt, scheint mir auf einem richtigen Gefühl zu beruhen. Fragst du aber: warum? so wüßt' ich kaum zu antworten. E.

Es kann einem nichts Schlimmeres passieren, als von einem Halunken gelobt zu werden. Fl.

Unverschämte Bescheidenheit.

Die Redensart: „ich hab's in den Ofen gesteckt" birgt im Grund eine recht unverschämte Bescheidenheit; eines schlechten Werkes wegen wird die Welt noch nicht unglücklich und dann bleibt es auch immer nur bei der Redensart; man müßte sich ja wahrhaftig schämen. Kann die Menschen nicht leiden, die ihre Kompositionen in den Ofen stecken. — Fl.

Über Ändern in Kompositionen.

Oft können zwei Lesarten von gleichem Wert sein. Euseb.

Die ursprüngliche ist meist die bessere. Raro.

Wie mich dies ärgert, wenn einer sagt: eine Symphonie von Kalliwoda[1]) wäre keine von Beethoven. Freilich lächelt der Kaviarschmecker sehr, wenn das Kind einen Apfel schmackhaft findet. E.

Wie es eine Schule der Höflichkeit (von Rumohr) giebt, so wundert es mich, daß noch niemand auf eine Schule der Polemik gefallen, die bei weitem phantasiereicher. Künste sollen nur von Talenten gepflegt werden, ich meine, die Sprache des Wohlwollens verstünde sich in der musikalischen Kritik von selbst, wenn man sie immer an Talente richten könnte. So aber wird oft Krieg vonnöten. Die musikalische Polemik bietet ein noch ungeheures Feld; es kömmt daher, weil die wenigsten Musiker gut schreiben und die meisten Schriftsteller keine wirklichen Musiker sind, keiner von beiden die Sache recht anzupacken weiß; daher auch musikalische Kämpfe meistens mit gemeinschaftlichem Rückzug oder einer Umarmung endigen. Möchten nur die Rechten baldigst kommen, die sich tüchtig zu schlagen verstehen! Fl.

Musik der Tropenländer.

Bis jetzt kennen wir nur deutsche, französische und italienische Musik als Gattungen. Wie aber, wenn die andern Völker dazukommen bis nach Patagonien hin? Dann würde sich ein neuer Kiesewetter[2]) nur in Folianten aussprechen können. Fl.

Vorstellung des Moments während seiner Dauer.

Ein rasender Roland würde keinen dichten können; ein liebendes Herz sagt es am wenigsten. Die Phantasterei der

1) J. W. Kalliwoda (1801—1866), fruchtbarer Komponist und Violinist; seine Symphonien werden geschätzt.

2) R. G. Kiesewetter (1773—1850), berühmter Musikhistoriker.

Franz Lisztschen Kompositionen würde sich gestalten, wenn er das einzusehen anfinge. Die merkwürdigsten Geheimnisse des Schaffens gäbe es über diesen Gegenstand zu untersuchen. Etwas fortzubewegen, darf man nicht darauf stehen.

Dem entgegen steht der krasse Materialismus der mittelalterlichen Figuren, aus deren Mäulern große Zettel mit erklärenden Reden hingen. — Fl.

Warum nicht alle hohen Prometheusse an Felsen geschmiedet, weil sie zu früh das Himmelslicht holten! — Fl.

Eine Zeitschrift soll nicht bloß die Gegenwart abspiegeln; der sinkenden[1]) muß die Kritik vorauseilen und sie gleichsam aus der Zukunft zurückbekämpfen. — Fl.

Eine Zeitschrift für „zukünftige Musik" fehlt noch. Als Redakteure wären freilich nur Männer, wie der ehemalige blind gewordene Kantor an der Thomasschule[2]) und der taube in Wien ruhende Kapellmeister passend. — Fl.

Wer viel Angst hat, seine Originalität zu bewahren, ist allerdings im Begriff sie zu verlieren. — E.

Nur wenige der eigentlichsten genialen Werke sind populär geworden (Don Giovanni). Fl.

Greift nicht in die Zeit ein; gebt den Jünglingen die Alten als Studium, aber verlangt nicht von ihnen, daß sie Einfachheit und Schmucklosigkeit bis zur Affektation treiben. Läutert ihn, daß er eine besonnene Anwendung der neuerweiterten Kunstmittel macht. — Raro.

1) Gegenwart.

2) Joh. Seb. Bach erblindete nicht; es scheint eine Verwechselung mit Händel vorzuliegen.

Berlioz (1838).

Berlioz thut sehr unrecht, so wenig von seinen Kompositionen in Druck zu geben, oder sich nicht einmal zu einer Reise nach Deutschland entschließen zu können.[1]) Hat er auch das Unglück, noch zuweilen mit Bériot[2]) verwechselt zu werden, mit dem er doch so wenig Ähnlichkeit hat, wie Mockturtlesuppe mit Limonade, — so weiß man dennoch hier und da Genaueres über ihn und Paganini ist nicht sein einziger Bewunderer, obwohl gewiß nicht der schlechteste.[3]) Die „Neue Zeitschrift für Musik" war die erste, die wiederholt auf ihn aufmerksam machte, Leipzig die erste Stadt, wo eine Komposition von ihm zur Aufführung kam. Es war die Ouverture zu den Francs-Juges,[4]) eine Jugendarbeit mit allen jenen Fehlern, die im Gefolge eines kühnen Werkes sind. Die Ouverture wurde dann auch in andern Städten, wie Weimar, Bremen, irr' ich nicht auch in Berlin gegeben. In Wien lacht man darüber. Wien ist aber auch die Stadt, — wo Beethoven lebte, und es giebt wohl keinen Ort auf der Welt, wo so wenig von Beethoven gespielt und gesprochen würde, als in Wien. Man fürchtet sich dort vor allem Neuen, was über den alten Schlendrian hinausgeht; man will dort auch in der Musik keine Revolution. — Fl.

---

1) Er hat beides indes gethan. (Sch.)

2) Ch. A. de Bériot (1802—1870), der berühmte Geiger und Komponist zahlreicher Virtuosensachen für sein Instrument.

3) Paganini wohnte im Dezember 1838 einem Konzerte bei, in welchem Berlioz u. a. seine Harold-Symphonie aufführte, und sandte darauf dem in bedrängter Lage befindlichen Komponisten als Zeichen seiner Bewunderung eine Anweisung auf zwanzigtausend Franken. (Eine ausführliche Darstellung dieses Ereignisses giebt Berlioz in seinen höchst fesselnd geschriebenen Mémoires, Paris 1870. S. 215 ff.)

4) „Die Vehmrichter" wurden auf Schumanns Veranlassung im Winter 1836 von der Euterpe in Leipzig aufgeführt.

Zu Gottschalk Wedels Verdeutschungsvorschlägen.

Unser sehr lieber, sehr sinniger Wedel muß längst gemerkt haben, wie auch uns der Gegenstand der Betrachtung wert erscheint. So giebt die Zeitschrift die Kompositionstitel so deutsch wie möglich; das Auge wird sich daran gewöhnen und man zuletzt sich wundern, warum z. B. ein „mit inniger Empfindung" statt „con grand' espressione" sich nicht ebenso gut ausnehmen sollte, und auf jeder Seite soll's überhaupt nicht bemerkt werden.

Ob man mit einer Verdeutschung so seltsamer Wörter, wie „Bardiet" für „Symphonie" anklingen wird, zweifle ich durchaus und stimme nicht dafür; unser „Lied" nimmt uns niemand, dagegen wir die „Sonata", das „Rondeau" da lassen wollen, wo sie entstanden; es wird gar nicht möglich sein, den Begriff zu verdeutschen, etwa durch das affektierte „Klangstück" oder „Tanzstück". Also nicht zu viel, aber werfe man die „composées et dédiées" hinaus!

Statt der Vortragsbezeichnungen halte auch ich sehr auf eine Zeichenschrift, welche der der Noten näher steht, als das schnell abschließende Wort. Wie schnell faßt das Auge das <, während es das italienische Wort erst buchstabieren muß; in den verschlungenen Bogen, Linien, Haken liegt ein besonderer Reiz, und die Art, wie Komponisten bezeichnen, klärt fast rascher über ihre ästhetische Bildung auf, als die Töne selbst.[1]

Fl.

1) Anton Wilh. Florentin v. Zuccalmaglio (1803—1869) war unter den Namen W. v. Waldbrühl und Dorfküster Gottschalk Wedel ein treuer Mitarbeiter der „Neuen Zeitschrift" und wurde von Schumann als gleichstrebender, wenn auch gemäßigter Genosse zu den Davidsbündlern gezählt. Die obigen Worte Schumanns beziehen sich auf einen Artikel „Sprache der Tonkunst", in dem Wedel darauf dringt, daß die fremden musikalischen Kunstausdrücke durch deutsche ersetzt würden. Wie man weiß, ist Schumann selbst bei vielen seiner Kompositionen in diesem Sinne verfahren. Weniger bekannt ist, daß schon Beethoven sich in solchen Verdeutschungen versuchte und wirklich für Sonate das Wort Klangstück vorschlug. (Nohl „Neue Briefe Beethovens" S. 277. Vergl. Kalischer in der Sonntagsbeilage zur

Grund zum Verfall der Musik sind schlechte Theater und schlechte Lehrer. Unglaublich ist, wie durch Anleitung und Fortbildung die letzteren auf lange Zeit, ja auf ganze Generationen segensreich oder verderblich wirken können.

Raro.

Falkenjäger rupfen ihren Falken die Federn aus, damit sie nicht zu hoch fliegen. Fl.

Rot heißt die Jugendfarbe. Stier und Truthahn werden sehr wütend und aufgeblasen bei solchem Anblicke. Fl.

Kritiker und Recensent ist zweierlei; jener steht dem Künstler, dieser dem Handwerker näher. — Fl.

Ist Genius da, so verschlägt's ja wenig, in welcher Art er erscheint, ob in der Tiefe, wie bei Bach, ob in der Höhe, wie bei Mozart, oder ob in Tiefe und Höhe vereint, wie bei Beethoven. — Fl.

Apollo ist Gott der Musen und der Ärzte zugleich. Fl.

Hero.

Monodrama mit Chören von A. Schreiber, komponiert und für Klavier eingerichtet von J. Brandl. Op. 57.

Mir träumte, Publikum, ich sähe auf einem lustigen Jahrmarkt zu Eßlingen zum Fenster hinaus. Flatternde Bänder, Pfefferkuchenbuden, herauslangende Verkäuferinnen, Affen auf Kamelen, Trommel und Papagenopfeife — alles lief wirre durcheinander. Am meisten beschäftigte mich ein alter Kerl mit einem großen Bild auf einer Stange, der die Bauerjungen

---

Vossischen Zeitung 1887 Nr. 28 und 29, sowie des Herausgebers Aufsatz „Musik und Muttersprache" Neue Musik-Zeitung 1885 Nr. 18).

haranguierte, einen aber, der ihn sehr zupfte von hinten, am Kragen faßte und in Kürze durchprügelte. Es war dies nur ein Vorspiel zur Geschichte. Denn ernsthaft holte er aus im überrheinischen Dialekt, den ich verhochdeutsche: „Schauet da auf der großen, schönen Tafel eine seltsame Liebesgeschichte, die schlecht ablief — schauet da die Mademoiselle im roten Rock, geheißen Hero, wie sie der alte Papa im Frack gewaltiglich anfährt und schlägt, und solche in einen Turm im Wasser stecken will, weil sie liebet einen andern, den sie nicht soll — alles sehr gut gemacht ganz nach der Natur. Hier schaut nun, wie sie sitzt auf dem Turm im Wasser und Strümpfe stopft niedergeschlagen, da sie nicht lieben soll den sie will.“ So ging's eintönig fort bis zum Schluß, wo er mit etwas Naß auf den grauen Backen schrie: „Also sind ertrunken Hero und Leandros, die sich sehr liebeten.“ Der Jahrmarkt war sichtlich gerührt.

Als ich aber aufwachte, hatt' ich merkwürdigerweise die 32. und letzte Seite in der Hand. F—n.

1835.

Zur Eröffnung des Jahrganges 1835. — Fastnachtsrede von Florestan. — F. Hiller I. II. — Kompositionen von J. C. Keßler. — Aus den Büchern der Davidsbündler: Sonaten für das Pianoforte. — „Die Weihe der Töne", Symphonie von L. Spohr. — Die dritte Symphonie von C. G. Müller. — Symphonie von H. Berlioz. — Neue Sonaten für das Pianoforte. — Kritische Umschau. — „Die Wut über den verlornen Groschen" von Beethoven. — Der Psychometer. — Charakteristik der Tonarten. — Aphorismen. — Das Komische in der Musik. — Schwärmbriefe I. II. — Sonaten von F. Mendelssohn Bartholdy und F. Schubert. — Aphorismen.

Zur Eröffnung des Jahrganges 1835.

Unsere Thronrede ist kurz. Zwar pflegen Journale an ersten Januaren vieles zu versprechen, nur ohne den künftigen Jahrgang bei der Hand zu haben. Deute sich der Leser das Motto von Shakspeare, welches diese von uns herausgegebenen Blätter schon einmal eröffnete,[1]) auf eine Weise, die uns seine Gunst erhalten möge. Ob wir unsere Versprechungen durchaus gelöst und den Erwartungen entsprochen haben, die der weit umfassende Plan allerdings zu großen steigern mußte, wollen wir nicht entscheiden. In der Anerkennung der Jugend des Unternehmens liegen vielleicht auch die Ausstellungen, die man machen könnte. Im wesentlichen werden Körper und

---

1) — — die allein,
Die nur ein lustig Spiel, Geräusch der Tartschen
Zu hören kommen, oder einen Mann
Im bunten Rock mit Gelb verbrämt zu sehen,
Die irren sich. —
(König Heinrich VIII. Prolog.)

Geist, welchen der Himmel ihm schenken möge, künftighin dieselben bleiben.

Es bleibt noch übrig, uns über die Fortsetzung des kritischen Teils dieser Blätter zu erklären.

Das Zeitalter der gegenseitigen Komplimente geht nach und nach zu Grabe; wir gestehen, daß wir zu seiner Neubelebung nichts beitragen wollten. Wer das Schlimme einer Sache nicht anzugreifen sich getraut, verteidigt das Gute nur halb. — Künstler, namentlich ihr, Komponisten, ihr glaubt kaum, wie glücklich wir uns fühlten, wenn wir euch recht ungemessen loben konnten. Wir kennen die Sprache wohl, mit der man über unsere Kunst reden müßte — es ist die des Wohlwollens; aber beim besten Willen, Talente wie Nichttalente zu fördern oder zurückzuhalten, geht es nicht immer — wohlwollend.

In der kurzen Zeit unseres Wirkens haben wir mancherlei Erfahrungen gemacht. Unsere Gesinnung war vorweg festgestellt. Sie ist einfach, und diese: an die alte Zeit und ihre Werke mit allem Nachdruck zu erinnern, darauf aufmerksam zu machen, wie nur an so reinem Quelle neue Kunstschönheiten gekräftigt werden können, — sodann, die letzte Vergangenheit, die nur auf Steigerung äußerlicher Virtuosität ausging, als eine unkünstlerische zu bekämpfen, — endlich eine neue poetische Zeit vorzubereiten, beschleunigen zu helfen.

Ein Teil hat uns verstanden, eingesehen, daß Unparteilichkeit, vor allem lebendiges Mitinteresse die Beurteilungen leitete.

Ein zweiter hat gar nicht darüber nachgedacht und wohlgemut auf den Anfang vom Ende des alten Lieds gepaßt. Es wäre sonst rein unerklärlich, wie uns zugemutet wurde, Sachen zu besprechen, die für die Kritik eigentlich wie gar nicht existieren.

Ein dritter nannte unser Verfahren rücksichtslos, rigoristisch. Wir wollen der entgegengesetzten Weise nicht gemeine, sondern die edelsten Gründe unterlegen, vielleicht den, daß unsere Kunstgenossen im allgemeinen äußerlich nicht gerade die reichsten

sind, deren oft mühsam erworbenen Lebensbedarf man nicht noch durch Aufdecken einer freudlosen Zukunft verkümmern solle — oder den, daß es schmerzt, nach einem lange zurückgelegten Wege zu erfahren, daß man den unrechten eingeschlagen; denn wir wissen wohl, wie der musikalische und jeder Künstler ohne Schaden für seine Kunst etwas anderes, was ihm im bürgerlichen Leben einen Halt abgäbe, nicht treiben dürfe. Aber wir sehen nicht, was wir vor anderen Künsten und Wissenschaften voraus haben sollen, wo sich die Parteien offen gegenüberstehen und befehden, noch überhaupt wie es sich mit der Ehre der Kunst und der Wahrheit der Kritik vereinbaren ließe, den drei Erzfeinden unserer und aller Kunst, den Talentlosen, dann den Dutzendtalenten (wir finden kein besseres Wort), endlich den talentvollen Vielschreibern ruhig zuzusehen. Glaube niemand, wir hätten z. B. etwas gegen gewisse Tagescelebritäten. Diese gelten, weil sie die Stellen, die ihnen vom mächtigen Zeitengenius bestimmt sind, vollkommen ausfüllen. Sodann sind sie, wie man sich leider gestehen muß, die Kapitale, mit denen die Verleger, die doch auch da sein müssen, den Verlust, welchen sie oft bei Herstellung klassischer Werke tragen, in etwas decken. Aber dreiviertel von andern sind unecht, unwert veröffentlicht zu werden. Die Masse steckt bis an den Kopf in Noten, verwirrt sich, verwechselt; dem Verleger, Drucker, Stecher, Spieler, Zuhörer wird unnütz Zeit genommen. Aber die Kunst soll mehr als ein Spiel, als ein Zeitvertreib sein.

Das waren unsere Ansichten schon beim Beginnen dieser Zeitschrift, hier und da leuchteten sie wohl durch; wir sprachen sie aber noch nicht so bestimmt aus, weil wir hofften, daß teils die Leistungen mancher jungen edlen Geister, welche wir in Schutz zu nehmen für Pflicht erachteten, teils ein absichtliches Übergehen aller jener gewöhnlichen Konglomerate die Mittelmäßigkeit am schnellsten unterdrücken würden. Wir gestehen, daß wir später in ein Dilemma gerieten. Mancher Leser wird gesehen und geklagt haben, daß der Raum, den

wir der Kritik anwiesen, in keinem Verhältnis zur Zahl der erscheinenden Werke stehe. Er war nicht in den Stand gesetzt, sich einen Überblick über alle Erscheinungen, gute wie schlechte, zu verschaffen. Nun waren es die drei obengenannten Hauptfeinde, die jenen erschwerten. Damit aber der Leser zu einem Standpunkte gelange, von dem er alles um sich wie im Kreise sehen könne, mußten wir auf ein Verfahren sinnen, wodurch zugleich der Besprechung des Nötigen und Wichtigen kein Eintrag gethan würde.

Es sind nun die einzelnen Erzeugnisse dieser drei Gattungen unter einander sich so ähnlich, die der ersten an Leblosigkeit, die der andern an Leichtsinn, die der dritten an Handwerksmäßigkeit, daß sich mit der Charakterisierung einer einzelnen Komposition die ganze Klasse in ihren Grundzügen hinstellen ließe. Also in Beratung mit Künstlern, denen, wie die Erhebung der Kunst, auch das Leben des Künstlers am Herzen liegt, wollen wir für Kompositionen, die sich, nicht nach einseitiger Meinung, sondern nach gewissenhafter Überzeugung vieler in eine der obigen Klassen rubrizieren lassen, drei einzelne Stereotyprecensionen bereit haben, denen weiter nichts als die Titel der Kompositionen untergesetzt werden. Wie sehr wir wünschen, daß dieses Verzeichnis so kurz wie möglich ausfalle, brauchen wir so wenig zu versichern, als wie wir alles, was sich, wenn auch nur durch einen kleinen glücklichen Zug unterscheidet, besonders und in längern oder in kürzern Aufsätzen besprechen werden.

Und so beginne dieses Geständnis den neuen Jahreslauf! Man sagt oft „das neue Jahr, ein altes Jahr", wir wollen hoffen, ein besseres. —

1835

Fastnachtsrede von Florestan.

(Gehalten nach einer Aufführung der letzten Symphonie von Beethoven.)

Florestan stieg auf den Flügel und sprach:

Versammelte Davidsbündler, d. i. Jünglinge und Männer, die ihr totschlagen sollet die Philister, musikalische und sonstige, vorzüglich die längsten (S. Komet 1833 die letzten Nummern).[1] —

Ich schwärme nie, Beste! — Wahrhaftig, ich kenne die Symphonie besser als mich. Kein Wort verlier' ich drüber. Es klingt alles so totledern darauf, Davidsbündler. Ordentliche Ovidische Tristien feierte ich, hörte anthropologische Kollegien. Man kann schwerlich wild über manches sein, schwerlich viele Satiren mit dem Gesichte malen, schwerlich tief genug als Jean Paulscher Gianozzo im Luftballon sitzen, damit die Menschen nur nicht glauben, man bekümmere sich um selbige, so tief, tief unten ziehen zweibeinige Gestalten, die man so heißt, durch eine sehr enge Schlucht, die man allenfalls das Leben nennen könnte. — Gewiß, ich ärgerte mich gar nicht, so wenig als ich hörte. Hauptsächlich lachte ich über Eusebius. Ein rechter Schelm war er, als er einen dicken Mann so anfuhr. Der hatte ihn nämlich wegen des Adagio geheimnisvoll gefragt: hat Beethoven nicht auch eine Schlachtsymphonie geschrieben, Herr? — Das ist eben die Pastoralsymphonie, Herr, sagte unser Euseb gleichgültig. — Ah, ah, richtig — dehnte der Dicke fort sich besinnend.

Der Mensch muß wohl Nasen verdienen, sonst hätte ihm Gott keine gegeben. Viel vertragen sie, diese Publikums, worüber ich die herrlichsten Dinge berichten könnte; z. B. als

---

1) Die angezogenen Nummern des Herloßsohnschen Unterhaltungsblattes enthalten einen längeren Beitrag von Schumann, worin Florestan und andere Davidsbündler auftreten; leider scheinen aber von den fraglichen Nummern die ersten beiden nirgends auffindbar zu sein. Was von dem Aufsatz erreichbar war, hat Jansen in seine „Davidsbündler" aufgenommen (S. 13 ff.), einige Aphorismen daraus sind auch in die „Gesammelten Schriften" übergegangen.

ihr, Kniff, mir einmal umwendetet im Konzert bei einem Fieldschen Notturno. Das Publikum besah sich zur Hälfte schon inwendig, es schlief nämlich. Unglücklicherweise erwisch' ich auf einem der abgelebtesten Flügelschweife, der sich je in eine Zuhörerschaft schwang, statt des Pedals den Janitscharenzug, glücklicherweise piano genug, als daß ich mir den Wink des Zufalls konnte entgehen lassen, das Publikum glauben zu machen, es ließe sich in der Ferne eine Art Marsch hören, den ich von Zeit zu Zeit in leisen Schlägen wiederholte. Natürlich trug Eusebius das seinige zur Verbreitung bei; das Publikum rauchte aber vor Lob. —

Ähnliche Geschichten fielen mir während des Adagio eine Menge ein, als der erste Accord im Endsatz einbrach. Was ist er weiter, Kantor (sagte ich zu einem zitternden neben mir), als ein Dreiklang mit vorgehaltener Quinte in einer etwas verzwickten Versetzung, weil man nicht weiß, ob man das Pauken-A oder das Fagotten-F für Baßton nehmen soll? Sehen Sie nur Türk,[1]) 19. Teil, S. 7! — „Ah Herr, Sie sprechen sehr laut und spaßen bestimmt.“ — Mit leiser, fürchterlicher Stimme sagte ich ihm ins Ohr: Kantor, nehmen Sie sich vor den Gewittern in acht! der Blitz schickt keinen Livreebedienten, eh' er einschlägt, höchstens einen Sturm vorher und drauf einen Donnerkeil. Das ist so seine Manier. — „Vorbereitet müssen solche Dissonanzen dennoch“ — da stürzte schon die andere herein. Kantor, die schöne Trompetenseptime vergiebt euch. —

Ganz erschöpft von meiner Sanftmut war ich, ich hatte gut mit meinen Fäusten gestreichelt. —

Jetzt gabst du mir eine schöne Minute, Musikdirektor, als du das Tempo des tiefen Themas in den Bässen so herrlich auf der Linie trafst, daß ich vieles vergaß vom Ärger am ersten Satz,[2]) in dem trotz des bescheidenen Verhüllens in der

1) Musiktheoretiker, 1756—1813.

2) Auch Mendelssohn nahm diesen Satz später in einem für Schumann „unerhört schnellen Tempo“.

Überschrift: „un poco maestoso“ die ganze langsam schreitende Majestät eines Gottes spricht.

„Was mag wohl Beethoven sich unter den Bässen gedacht haben?“ — Herr, antwortete ich, schwerlich genug; Genies pflegen Spaß zu machen, — es scheint eine Art Nachtwächtergesang: — — Weg war die schöne Minute und der Satan wieder los. Und wie ich nun diese Beethovener ansah, wie sie da standen mit glotzenden Augen und sagten: das ist von unserm Beethoven, das ist ein deutsches Werk — im letzten Satz befindet sich eine Doppelfuge — man hat ihm vorgeworfen, er prästiere dergleichen nicht, — aber wie hat er es gethan — ja, das ist unser Beethoven. Ein anderer Chor fiel ein: es scheinen im Werk die Dichtgattungen enthalten zu sein, im ersten Satz das Epos, im zweiten der Humor, im dritten die Lyrik, im vierten (die Vermischung aller) das Drama. Wieder ein anderer legte sich geradezu aufs Loben: ein gigantisches Werk wär' es, kolossal, den ägyptischen Pyramiden vergleichbar. Noch andere malten: die Symphonie stelle die Entstehungsgeschichte des Menschen dar — erst Chaos — dann der Ruf der Gottheit: „es werde Licht“ — nun ginge die Sonne auf über den ersten Menschen, der entzückt wäre über solche Herrlichkeit — kurz das ganze erste Kapitel des Pentateuchs sei sie. — —

Ich ward toller und stiller. Und wie sie eifrig nachlasen im Text und endlich klatschten, da packte ich Eusebius beim Arm und zog ihn die hellen Treppen hinunter mit ringsum lächelnden Gesichtern.

Unten im Laternendunkel sagte Eusebius wie vor sich hin: Beethoven — was liegt in diesem Wort: schon der tiefe Klang der Silben wie in eine Ewigkeit hineintönend. Es ist als könne es kein anderes Schriftzeichen für diesen Namen geben. — Eusebius, sagte ich wirklich ruhig, unterstehst du dich auch, Beethoven zu loben? Wie ein Löwe würde er sich vor euch aufgerichtet und gefragt haben: wer seid ihr denn, die ihr das wagt? — Ich rede nicht zu dir, Eusebius, du bist ein Guter —

muß denn aber ein großer Mann immer tausend Zwerge im Gefolge haben? Ihn, der so strebte, der so rang unter unzähligen Kämpfen, glauben sie zu verstehen, wenn sie lächeln und klatschen? Sie, die mir nicht Rechenschaft vom einfachsten musikalischen Gesetz geben können, wollen sich anmaßen, einen Meister im Ganzen zu beurteilen? Diese, die ich sämtlich in die Flucht schlage, lass' ich nur das Wort Kontrapunkt fallen, — diese, die ihm vielleicht das und jenes nachempfinden und nun gleich ausrufen: o, das ist so recht auf unser Korpus gemacht, — diese, die über Ausnahmen reden wollen, deren Regeln sie nicht kennen, — diese, die an ihm nicht das Maß bei sonst gigantischen Kräften, sondern eben das Übermaß schätzen, — seichte Weltmenschen, — wandelnde Werthers Leiden, — rechte verlebte großthuige Knaben, — diese wollen ihn lieben, ja loben? — —

Davidsbündler, im Augenblick wüßt' ich niemanden, der das dürfte, als einen schlesischen Landedelmann, der vor kurzem so an einen Musikhändler schrieb:

Geehrter Herr,

Nun bin ich bald mit meinem Musikschrank in Ordnung. Sie sollten ihn sehen, wie er prächtig ist. Innen Alabastersäulen, Spiegel mit seidenen Vorhängen, Büsten von Komponisten, kurz prächtig. Um ihn aber auf das köstlichste zu schmücken, bitte ich mir noch sämtliche Werke von Beethoven zu schicken, da ich *diesen sehr gern habe*.

Was ich aber sonst noch zu sagen hätte, wüßt' ich meines Erachtens kaum. —

Ferdinand Hiller.[1])

I.

Einen Zug der Beethovenschen Romantik, den man den provençalischen nennen könnte, bildete Franz Schubert im

1) Geschrieben bei Gelegenheit des Erscheinens seiner Etuden W. 15. (Sch.)

eigensten Geist zur Virtuosität aus. Auf diese Basis stützt sich, ob bewußt oder unbewußt eine neue noch nicht völlig entwickelte Schule, von der sich erwarten läßt, daß sie eine besondere Epoche in der Kunstgeschichte bezeichnen wird.

Ferdinand Hiller[1]) gehört zu ihren Jüngern, zu ihren merkwürdigsten Einzelnheiten.

Mit ihm zugleich schildere ich eine ganze Jugend, deren Bestimmung zu sein scheint, ein Zeitalter loszuketten, das noch mit tausend Ringen am alten Jahrhundert hängt. Mit der einen Hand arbeitet sie noch, die Kette loszumachen, mit der andern deutet sie schon auf eine Zukunft hin, wo sie gebieten will einem neuen Reich, welches, wie Mahomets Erde, in wunderbar geflochtenen demantnen Banden hängt und fremde noch nie gesehene Dinge in seinem Schoß verbirgt, von denen uns schon der prophetische Geist Beethovens hier und da berichtete, und die der hehre Jüngling Franz Schubert nacherzählte in seiner kindischen, klugen, märchenhaften Weise. Denn wie es in der Dichtkunst Jean Paul war, der, nachdem er in die Erde gesenkt war, wie ein heilbringender Quell in Schachten fortströmte, bis ihn zwei Jünger, die ich nicht zu nennen brauche, wieder ans Sonnenlicht leiteten und begeistert, nur zu heftig verkündeten, „es beginne eine neue Zeit", — so war es in der Musik Beethoven. Unsichtbar wirkte er wie eine Gottheit in einzelnen Geistern fort und gebot ihnen, den Augenblick nicht zu versäumen, wo der Götzendienst, dem die Masse lange, leere Jahre sich hingegeben, gestürzt werden könne. Und er empfahl ihnen, den Kampf zu bestehen, nicht die sanfte glatte Sprache des Gedichts an, sondern die freie ungebundene Rede, mit der er selbst schon oft gesprochen, und die jungen Geister bedienten sich ihrer in neuen und tiefsinnigen Formeln.

Die Altweisen lächelten sehr und meinten wie der Riese in Albanos Traum: „Freunde, hier geht kein Wasserfall hin-

---

[1]) 1811—1885.

auf!" Die Jünglinge aber meinten: ei, wir haben Flügel! — Einzelne im Volke nun hatten die junge Stimme vernommen und sprachen „hört, hört!" Dieser Augenblick steht jetzt in der Welt still. — Florestan.

II.

Es ist schlimm, daß man seinen Recensionen nicht jedesmal die Komposition mit einem Virtuosen, der sie uns gleich höchst vollendet spielte, oder (was das Beste wäre) ein Exemplar des ganzen Komponisten anhängen kann; dann wäre manchem vorgebeugt. Gut aber ist es immer, wenn wir dem Leser gleich die Anfänge der ersten Etuden vorstellen, damit er uns nicht blindhin aufs Wort zu glauben und eigenes Urteil beizumischen habe. Auch scheint ein Probegeben bei Etuden nicht so langweilig, als bei andern Gattungen von Werken, weil die ersten Takte doch meistens den Grund des Stückes bilden, den ein gleichgesinnter Geist vielleicht ähnlich ausführen würde. Hier folgen die Anfänge.[1])

Mit einem Seufzer fahre ich fort — keiner andern Kritik wird das Beweisen so schwer, als der musikalischen. Die Wissenschaft schlägt mit Mathematik und Logik, der Dichtkunst gehört das entschiedene, goldene Wort, andre Künste haben sich die Natur, von der sie die Formen geliehen, zur Schiedsrichterin gestellt, — aber die Musik ist die Waise, deren Vater und Mutter keiner nennen kann. Und vielleicht ist es, daß gerade in dem Geheimnisvollen ihres Ursprungs der Reiz ihrer Schönheit liegt.

Man hat den Herausgebern dieser Blätter den Vorwurf gemacht, daß sie die poetische Seite der Musik zum Schaden der wissenschaftlichen bearbeiten und ausbauen, daß sie junge Phantasten wären, die nicht einmal wüßten, daß man von griechischer und andrer Musik im Grund nicht viel wisse und

---

1) Sie sind, vielen Raum einnehmend, hier ausgelassen. (Sch.)

dergleichen. Dieser Tadel enthält eben das, wodurch wir unser Blatt von andern unterschieden wissen möchten. Wir wollen weiter nicht untersuchen, inwiefern durch die eine oder die andere Art die Kunst schneller gefördert werde, aber allerdings gestehen, daß wir die für die höchste Kritik halten, die durch sich selbst einen Eindruck hinterläßt, dem gleich, den das anregende Original hervorbringt.[1]) Dies ist freilich leichter gesagt, als gethan und würde einen nur höhern Gegendichter verlangen. Bei Studien indes, von denen man nicht allein lernen, sondern auch schön und Schönes lernen soll, kommt noch anderes ins Spiel. Darum soll diesmal wo möglich wenig ausgelassen und Hillers Werk von vielen Seiten gefaßt werden, von der ästhetischen sowohl, wie von der theoretischen und etwas von der pädagogischen.

Denn nach drei Dingen sehe ich als Pädagog besonders, gleichsam nach Blüte, Wurzel und Frucht, oder nach dem poetischen, dem harmonisch-melodischen und dem mechanischen Gehalt, oder auch nach dem Gewinn für das Herz, für das Ohr und für die Hand.

Über manche Sachen auf der Welt läßt sich gar nichts sagen, z. B. über die C dur-Symphonie mit Fuge von Mozart, über Vieles von Shakspeare, über Einzelnes von Beethoven. Bloß Geistreiches hingegen, Manieriertes, Individuell-Charakteristisches regt stark zu Gedanken an, daher ich lieber diese Recension wie eine ordentliche Predigt in drei Teile zerlegen und das Ganze mit einer Charakteristik der einzelnen Etuden beschließen will.

Erster Teil: Poesie des Werkes, Blüte, Geist. Ich glaube, Hiller wird nie nachgeahmt werden. Warum? weil er, eigentlich Original, sich so viel von anderen Originalen beigemischt,

---

1) In diesem Sinne könnte Jean Paul zum Verständnis einer Beethovenschen Symphonie oder Phantasie durch ein poetisches Gegenstück möglich mehr beitragen (selbst ohne nur von der Phantasie oder Symphonie zu reden), als die Dutzend-Kunstrichtler, die Leitern an den Koloß legen und ihn gut nach Ellen messen. (Sch.)

daß sich nun dieses fremd-eigne Wesen in den sonderbarsten Strahlen bricht. Der Nachahmer müßte sich daher auf diese Verbindung des Eigentlichen und Uneigentlichen einlassen, was einen Unsinn gäbe. Damit will ich nicht sagen, Hiller wolle nachahmen — denn wer wird das! — oder er habe keine Kraft, seine Natur gegen fremden Einfluß zu sichern — denn er besitzt im Gegenteil so viel, daß er nur fürchtet, sie möchte in ihren höchsten Äußerungen nicht verstanden werden —; aber er strebt den ersten, Besten aller Zeiten mit einer Vermessenheit nach, will nicht allein so verwickelt wie Bach, so ätherisch wie Mozart (obgleich dies am wenigsten), so tiefsinnig wie Beethoven (aber dies am meisten) schreiben, sondern wo möglich das Hohe dieser und noch andrer vereinen, daß es gar kein Wunder ist, wenn gar manches mißlingt. Solchem ungenügsamen Sinne folgt aber der Mißmut auf dem Fuß, wenn sich, wie im Schillerschen Berg-Alten, die Riesengestalt herüberdehnt, die uns zuruft: „Weiter darfst du nicht, Freund, das ist meine Region." Darin liegt der Grund zu einer Bemerkung, die sich in jeder Etude aufdrängt. Es ist das plötzliche Stocken, Zurücksinken mitten im Aufflug. Er nimmt den Anlauf wie ein Siegesroß und fällt kurz vor dem Ziel nieder; denn dieses steht fest und kommt uns nicht entgegen: ja, es scheint sogar zurückzufliehen, je mehr man sich ihm nähert. — Darum geht auch ziemlich allen Etuden das goldene Wohlgefühl ab, das Vorahnen des Sieges, welches man starken Geistern schon beim ersten Wort anmerkt.

Sehe ich hier vielleicht zu viel oder irre ich mich, so glaube ich wenigstens die Vorzüge, die dagegen in die Wagschale zu legen, mit Sicherheit angeben zu können.

Sie sind: Phantasie und Leidenschaft (nicht Schwärmerei und Begeisterung, wie etwa bei Chopin), beide in ein romantisches Clairobscur eingehüllt, das sich vielleicht später zur Verklärung erheben wird; denn er hüte sich vor dem nächsten Schritt, über den hinaus Gnomen und Kobolde zu wirtschaften anfangen, und denke an die Ouverturen zum Sommernachts-

traum und zu den Hebriden (die sich etwa wie Shakspeare und Ossian zu einander verhalten), in welchen der romantische Geist in solchem Maße schwebt, daß man die materiellen Mittel, die Werkzeuge, welche er braucht, gänzlich vergißt. Dennoch bewegt sich Hiller im Abenteuerlichen und Feenhaften, wenn auch nicht so poetisch fein, wie Mendelssohn, doch immer sehr glücklich, und die 2te, 17te, 22ste, 23ste Studie gehören, wie zu den gelungenen in der ganzen Sammlung, zu dem Besten überhaupt, was seit der F moll-Sonate von Beethoven und anderem von Franz Schubert, welche dieses Wunderreich zuerst erschlossen zu haben scheinen, geschrieben worden ist.

Rechne man hierzu noch eine sehr starke Erfindung und einen Charakter, der vielleicht manchmal zu grundlos das Gewöhnlichere zurückweist, so haben wir das Bild eines Künstlerjünglings, der wohl verdient, das Interesse einzuflößen, welches viele am Adel seiner Geburt genommen, der ihn aber noch nicht auf die mäßige Weise zu benutzen versteht, welche zur Selbstkenntnis führt, mit der wir über unsere angebornen geistigen Reichtümer zu schalten und walten haben.

Wie dies gemeint ist, sollen die übrigen Teile noch deutlicher machen.

Zweiter Teil: theoretischer, Verhältnis der Melodie zur Harmonie, Form und Periodenbau. Wo Hillers Talent nicht ausreicht, da thut es auch sein Wissen nicht. Er hat vieles gelernt, scheint aber wie gewisse lebhafte Geister, die sich früh hervorthun wollen, manchmal schon auf den letzten Seiten geblättert und studiert zu haben, während der Lehrer noch an dem Anfang explicierte.

Daß ein so ehrgeiziger Charakter Mittel suchen wird, seine Schwächen zu verdecken, läßt sich denken. Daher will er uns oft durch bunte Harmonieen über die Flachheit der Arbeit täuschen, uns berauschen, oder wirft sich auf etwas gänzlich Heterogenes oder er bricht plötzlich ab, mit einer Pause u. s. w. Das erste z. B. gleich vom 9ten Takt an in der ersten Etude, an vielen Orten in der 20sten, das andere in der 15ten vom

4ten Takt auf der 45sten Seite an, in der 24sten in den letzten Takten S. 73 bei dem Übergang nach C moll, das letzte in Nr. 7 S. 19, Takt 5, in derselben Etude noch an mehreren Stellen. Will er aber etwas ernstlich durchführen, verarbeiten, wie z. B. in der Fuge Nr. 12, in Nr. 18, die, beiläufig gesagt, die schwächste ist (ich weiß auch, warum sie es geworden), in Nr. 24, wo er das Thema des 7ten Taktes später wiederbringt, so wird er meistens dunkel, steif und matt.

Leider weiß ich auch nicht, was man einem ausgezeichneten poetischen Talente, das vielleicht zu rasch die Schule durchgemacht hat, anraten soll. Mit Genies wird man leichter fertig; die fallen und stehen von selbst wieder auf. Aber was kann man jenen sagen? Sollen sie Rückschritte machen, von vorne anfangen, umlernen? Sollen sie sich der Natur und Einfachheit befleißigen, wie oft angeraten wird? Sollen sie Mozartisch schreiben? Aber wer kann denn Gesetze aufstellen, daß man gerade so weit gehen dürfe und nicht weiter! Soll man eine schöne Idee verdammen, weil sie noch nicht ganz schön ausgedrückt und ausgeführt ist? Ich weiß nicht, wie hoch es Hiller bringen wird; aber er ist um seiner selbst willen darauf aufmerksam zu machen, daß er das Gelungene von dem Mißratenen abtrennen lerne, daß er wohlwollende Freunde frage, denen er ein Urteil, in wie weit sich etwas für die Öffentlichkeit schicke, zutrauen darf und die ihm sagen: „on ne peut pas être grand du matin jusqu'au soir“[1]) — man soll die Kinder, die man lieb hat, züchtigen — in meinen vier Pfählen kann ich treiben, was mir gefällt; wer aber an die Sonne der Öffentlichkeit tritt, wird von ihr beschienen.

Wir kommen zu den Etuden zurück. Eins fällt mir auf und ein. Hiller scheint oft die Worte, den Ausdruck eher zu haben, als den Sinn, den Gedanken; er legt den Schmuck bereit, ohne die Schönheit zu besitzen, die jener erhöhen soll, — in Bildern: er hat die Wiege fertig, ehe an die Mutter gedacht

1) „Man kann nicht den ganzen Tag ein großer Mann sein.“

ist: wie einem Juwelier geht es ihm, dem es gleich gilt, von welchem Kopf sein Diadem getragen wird, ob von einer schönstolzen Römerjungfrau oder von einer grauen Oberhofmeisterin, wenn er nur seine Ware anbringen kann. Obschon dieses Mißverhältnis bei Studien nicht so hoch anzuschlagen ist, als bei höhern Kompositionsgattungen, so würde ich doch Etuden, wie Nr. 4, 8, 18, in denen die Figur als Haupt-, der Gedanke als Nebensache erscheint, der vielen andern wegen (wie 5, 6, 10, 16, 23), wo Etudenzweck und Gedankenadel vereint sind, gänzlich unterdrückt haben.

So steht auch die Melodie in untergeordnetem Verhältnis zur Harmonie, welche reich, ja orientalisch, oft auch hart fortschreitet. Unbegreiflich ist es, wie jemand, der so viel in Musik gelebt und geschrieben, Bestes und Schlechtestes gehört und unterscheiden gelernt hat, wie unser Komponist, in seinen eignen Sachen Harmonien stehen lassen kann, die nicht etwa falsch nach gewissen altwaschenen Regeln, sondern so widrig klingen, daß ich ihm, wenn ich ihn nicht weiter kennte, geradezu sagen müßte, „es fehlt dir das musikalische Ohr". Zu so einem Ausspruch würden mich die ersten Noten im 2ten Takt der 9ten Etude bestimmen; erst vermutete ich Druckfehler, fand aber die gräßliche verdoppelte Terz bei der Wiederholung wieder. Fast in allen Etuden finden sich solche unleidliche Intervalle.

Was nun die Form und den Periodenbau unsrer Etuden anlangt, so unterscheiden sie sich wesentlich von andern durch ihre Ungebundenheit, die freilich oft auch in Unklarheit und Mißverhältnis ausartet. Wir wollen hier eine zergliedern, gleich die erste:

Erster Gedanke. A=moll. Modulation nach C=moll. 8 Takte.	**Ausfüllung.** Modul. durch C=dur 7 auf 3♯ A 8 Takte.	**Zweiter Gedanke,** den der erste begleitet. Modulation von D=moll durch 9b 7 6 6 3♯ 6 3b 5 A, F, F, H nach C=moll. 8 Takte.	**Frei.** Modul. durch G u. D nach A=moll. 12 Takte.	**point d'orgue** auf der Dominante E. Hauptcadenz. 12 Takte.
Wiederholung des zweiten Gedankens, aber verändert. Harmonien: 3♯ A 6♯ 6 4 5 3 6 6 D, E, F, Gis 6♯ 6 4 5 3 6 A, H, C 8 Takte.	**Frei.** Modul. nach 7 3♯ Dis. 7 Takte, Pause.	**Frei.** Modul. durch 9 9b 9 7 7 5♯ 3♯ 3♯ 3♯ E, A, A, D, H, C nach A=moll. 6 Takte.	**Erinnerung** an das 2te Thema A=moll. 4 Takte.	**Schluß** A=moll. 11 Takte.

Gehört nun der Zergliederer obiger Etude durchaus nicht zu denen, die gern in C dur anfangen, in G dur das zweite Thema bringen, nach einigem Aufenthalt in (höchstens) B dur D moll, dann aber A moll, das erste Thema in C dur wieder aufnehmen, das zweite in derselben Tonart anhängen und sofort schließen, so liebt er doch eine gewisse Ordnung in der Unordnung, und diese geht der obigen Etude etwas, andern (z. B. den Nummern 18, 20, 24) gänzlich ab. Manches hätte ich auch gegen die Schlüsse, an denen mir ziemlich durchgängig etwas wie zu wenig oder zu viel vorkömmt, sowie gegen die Aufeinanderfolge der 24 Sätze im Ganzen einzuwenden; doch ist namentlich das letzte so individuell, daß ich es lieber übergehe. — Wir kommen zum kürzesten und

letzten Teil, zum mechanischen. — Für junge Komponisten, die dazu Virtuosen sind, giebt es nichts Einladenderes, als Etuden zu schreiben, wo möglich die ungeheuersten. Eine neue Figur, ein schwerer Rhythmus lassen sich leicht erfinden und harmonisch fortführen; man lernt bei dem Komponieren, ohne daß man es weiß, man übe seine Sachen vorzugsweise, Recensenten dürfen nicht tadeln, daß man zu schwer geschrieben, — denn wozu helfen sonst Etuden? — Hiller hat einen Namen als Virtuos und soll ihn verdienen. Früher von Hummel gebildet, ging er dann nach Paris, wo es an Nebenbuhlern nicht fehlt. Im Umgang mit Fr. Chopin, der sein Instrument kennt wie kein andrer, mag dies und jenes angeregt worden sein: — kurz er setzte sich hin und schrieb. Es fragt sich, ob er im Anfang gewisse Zwecke im Auge gehabt, zu denen er seine Studien bestimmt, ob zur eigenen Übung, zu der seiner Schüler u. s. w. Wer weiß es? — aber der Klavier-spielende Leser und Lehrer kann verlangen, daß man ihm sage, ob er sie sich anschaffen solle, was er zu erwarten habe, wie schwer sie seien, für welche Klasse von Spielern sie vorzugsweise passen. Darauf läßt sich allein dieses antworten. Zwar stellt sich in jeder einzelnen Etude eine Übung heraus, hier und da eine neue Schwierigkeit, aber

es lag dem Komponisten offenbar mehr daran, Charakterstücke zu geben und poetischen Sinn zu beflügeln, als mechanische Klaviermäßigkeit auszubilden. Daher findet sich in der ganzen Sammlung kein Fingersatz angezeigt, selten ein Aufheben des Pedals, niemals, außer in den Überschriften, welche die Stimmung des Stückes im Ganzen andeuten, eine ängstliche Bezeichnung des Vortrags durch Worte, wie: animato u. s. w. Dies alles setzt Fertigkeiten voraus, die man nicht auf die Welt mitbringt. Wollte ich also die Klasse nennen, der man die Studien in die Hand geben dürfe, so würde ich jene geist- und phantasievollen Spieler darunter verstehen, welche die größere Herrschaft über ihr Instrument durch sie nicht erlangen wollen, sondern schon besitzen, überhaupt die musikalischen Menschen, an denen nichts mehr zu verderben ist. — Diese allgemeinen Bemerkungen beschließen wir mit einer kurzen Charakteristik der einzelnen Nummern.[1]) . . . .

Wir stehen am Ende. Hiller, wie er sein „Fine“ unter Nr. 24 schreiben konnte, mag kaum froher gewesen sein, als der Leser, der losgelassen sein will. — Mit Aufmerksamkeit und Interesse habe ich die Studien vielmal selbst gespielt und durchgegangen. Wenn die Redaktion dieser Blätter ihrer Besprechung einen größeren Raum gestattete, als sie beinahe verantworten kann, so mag dies dem jungen deutschen Künstler für ein Zeichen gelten, wie wenig er in seiner Heimat vergessen ist. Findet er den Tadel zu streng gegen das Lob, so bedenke er auch, nach welchem Maß er selbst gemessen sein will, d. h. nach dem höchsten. Würde aber der Leser ein Endurteil verlangen, so könnte ich ihm zum Abschied nichts Besseres auf den Weg mitgeben, als die Worte im Wilhelm Meister, die mir immer in diese Recension hineingeklungen:

„Der geringste Mensch kann komplett sein, wenn er sich innerhalb der Grenzen seiner Fähigkeiten und Fertigkeiten bewegt; aber selbst schöne Vorzüge werden verdunkelt, aufgehoben

1) Hier unterdrückt.

und vernichtet, wenn jenes unerläßlich geforderte Ebenmaß abgeht. Dieses Unheil wird sich in der neuern Zeit noch öfter hervorthun, denn wer wird wohl den Forderungen einer durchaus gesteigerten Gegenwart und zwar in schnellster Bewegung genug thun können?"

Kompositionen von J. C. Keßler.[1])

Es ist unstatthaft, ein ganzes Leben nach einer einzelnen That messen zu wollen, da der Augenblick, der ein System umzustoßen droht, oft im Ganzen erklärt und entschuldigt liegen kann. Zerschneidet eine Beethovensche Symphonie, die ihr nicht kennt, und seht zu, ob ein schönster herausgerissener Gedanke an sich etwas wirkt.[2]) Mehr als in den Werken der bildenden Künste, wo der einzelne Torso einen Meister beweisen kann, ist in der Musik alles der Zusammenhang, das Ganze — im Kleinen wie im Großen, im einzelnen Kunstwerk wie in einem ganzen Künstlerleben. Man hört oft — so falsch und unmöglich es ist —, Mozart hätte den einzigen Don Juan zu schreiben brauchen, und er wäre der große Mozart. Allerdings bliebe er der Komponist des Don Juan, wäre aber noch lange kein Mozart. —

Mit einiger Scheu spreche ich mich daher über Werke aus, deren Vorläufer mir unbekannt sind. Ich möchte gern etwas wissen von der Schule des Komponisten, seinen Jugendansichten, Vorbildern, ja selbst von seinem Treiben, seinen Lebensverhältnissen, — mit einem Wort vom ganzen Menschen und Künstler, wie er sich bis dahin gegeben hat. Dies ist mir in Hinsicht des Komponisten, von dem die Rede ist, leider nicht vergönnt. Wer aber ohne solche Kenntnis an das Beurteilen des Einzelnen geht, wird leicht lieblos oder beschränkt reden. Gern nehme ich diesmal den letzten Vorwurf auf

1) 1800—1872.
2) Vgl. dagegen S. 39.

mich; von Lieblosigkeit hat der Komponist nichts zu fürchten, da er durch die vier Werke,[1]) die ich von ihm kenne, nur Achtung einflößen kann.

Ungern gestehe ich, daß die zwei früheren Werke den späteren vorzuziehen sind, nicht etwa ihres Gedankengehalts, oder einer vollendetern Form wegen, die er gar nicht geben wollte, sondern in wirklicher Erfindung, in ungekünstelterm Fluß der Empfindung. Es wäre bedenklich, sollten den Künstler gewisse Vorbilder verleiten, einen Weg zu verlassen, den er, wenn auch nicht eigen gebahnt, eigen fortgeführt hat. Ich weiß, wie man jungen Geistern gegenüber, im Erinnern, daß sie ihre Eigentümlichkeit bewahren möchten, Vorsicht gebrauchen muß, weil sie sonst auf mannigfache Weise versuchen, dem Vorbild auszuweichen, es ganz zu vermeiden, wodurch die natürliche Entfaltung der schöpferischen Kraft nur noch mehr aufgehalten würde; doch zeigt sich hier andrerseits ein so kräftiges Dichtergemüt, daß es die Kette, welche nun einmal Geister an Geister bindet, ohne äußere Hilfe von selbst abstreifen muß.

So sind denn die vorliegenden Sätze, wie Kraftäußerungen eines noch gefesselten Geistes, Ausbrüche des Stolzes zugleich wie des Zorns, dazu von einem Jüngling ausgesprochen, der ganz in Verehrung versunken scheint gegen seine Oberen: Beethoven und Franz Schubert. Wird er weicher, schwärmerischer, so merkt man, wie er sich gegen Übermannung sträubt. Rafft er sich nun empor, so geht es ihm wie starken Jünglingen, die sich für hart halten, wenn sie nur ernst waren. —

Ich sagte vorher, daß die zwei späteren Werke den früheren in Erfindung nachständen, — ich meine, die letzten enthalten mehr Entdecktes. Jenes, das Erfinden, ist das Enthüllen einer nie dagewesenen Schöpfung, dieses das Auffinden einer schon vorhandenen, — jenes Sache des Genies, das (wie die Natur) tausendfachen Samen ausstreut, jenes das Kennzeichen

1) Sie sind: eine Phantasie, Werk 23. — Impromptus, Werk 24. — Bagatellen, Werk 30. — 24 Präludien, Werk 31; sämtlich zweihändig für das Pianoforte. (Sch.)

des Talents, das (wie die einzelne Scholle Landes) den Samen aufnimmt und in Einzelgebilde verarbeitet. Wenn ich dann in den erstern die Empfindung ungekünstelter fand, so nannte ich sie deshalb noch nicht durchaus natürlich und entwickelt. Denn obwohl seine Gedanken welche sind, obschon er stets weiß, was er will, so sucht er ihnen doch hier und da durch einen sonderbaren Schlußfall, Rhythmus ꝛc. etwas Mystisches beizumischen, hinter dem der Laie vielleicht Tiefsinn, der Gebildete die Sucht erkennen wird, das Gewöhnliche, was in gewissen Fällen (als in Schlüssen ꝛc.) nicht zu vermeiden, durch irgend etwas zustutzen, heben zu wollen. Man muß sich sehr hüten, dem Zuhörer nach dem Ende hin, wo der Gedanke ruhig ausströmen soll, noch irgend Neues fühlen oder überlegen zu geben. Freilich liegt es in der Form, vielmehr Nichtform der angezeigten Werke, daß die Empfindung sich nicht in jenen allmählichen Schwingungen, die das längere Kunstwerk in uns beschreibt, ausdehnen kann, — und in der Sache, daß wir uns hüten müssen, bei so momentan Entstandenem für unser Urteil den Augenblick zu wählen, der der erforderlichen Stimmung ungünstig ist (eine entgegengesetzte könnte auch das richtige treffen), aber immer hängt es dort von der Hand des Meisters ab, die auch im kleinsten Abgeschlossenes, Befriedigendes schaffen kann, hier vom Gedanken, ob er im Augenblick einnimmt, sich als Beherrscher den unsrigen aufdrängt.

Das Resultat wäre, daß der werte Kunstgenosse seine Kräfte klar prüfen, die Bahn, die er zurückzulegen hat, deutlich erkennen lerne, endlich sich weniger in der kleinsten, obwohl witzigsten Kunstform, in der rhapsodischen, verflüchtige. Nach Steinen, die der Ätna zeitweise auswirft, kann man seine Gewalt nicht messen: wohl aber schauen die Menschen mit Staunen zur Höhe, wenn er in großen Flammensäulen zu den Wolken auflodert. Hierin liegt ein Vorwurf für ihn, daß er (in diesem Bild) Steine gab: für mich, daß ich sie aufhob und den größern Ausbruch nicht abwartete. Ich weiß, daß dies so voreilig ist, als wenn man nach einzelnen Umrissen

die glückliche Vollendung des ganzen Bildes vorausbestimmen wollte, — ich weiß aber auch, daß in einer durch Berühmtgewordene verflachten Zeit von denen gesprochen werden muß, die, wie er, ein kräftiges Streben zur Kunst heranbringen.

Raro.

Aus den Büchern der Davidsbündler.

Sonaten für Pianoforte.

Sonate in C moll von Delphine Hill Handley.[1]) — Gr. Sonate von C. Löwe.[2]) W. 32. — Gr. Sonate von C. Löwe. W. 41. — Gr. Sonate von W. Taubert.[3]) W. 20. — Gr. Sonate von L. Schunke.[4]) W. 3.

1.

Tritt nur näher, zarte Künstlerin und fürchte dich nicht vor dem grimmigen Wort über dir![5]) Der Himmel weiß, wie ich in keiner Hinsicht ein Menzel, sondern eher wie Alexander bin, wenn er nach Quintus Curtius sagt: „mit Frauen kämpfe ich nicht; nur wo Waffen sind, greife ich an." — Wie einen Lilienstengel will ich den kritischen Stab über deinem Haupte wiegen, oder glaubst du, ich kenne die Zeit nicht, wo man reden will und nicht kann vor Seligkeit, wo man alles an sich drücken möchte, ohne noch eines gefunden zu haben, und wo es die Musik ist, die uns das zeigt, was wir noch einmal verlieren werden? — da irrst du.

Wahrhaftig, ein ganzes achtzehntes Jahr liegt in der Sonate; hingebend, liebenswürdig, gedankenlos — ach! was sie nicht alles ist, — auch ein wenig gelehrt. Lauter Augenblick,

---

1) Geb. 1814, unter ihrem Mädchennamen Adolphine von Schauroth als Pianistin bekannt; ihr ist Mendelssohns G moll-Konzert gewidmet.

2) Der Komponist des „Archibald Douglas" und anderer herrlicher Balladen (1796—1869).

3) Der Berliner Oberkapellmeister, geb. 1811.

4) 1810—1834.

5) „Kritik" stand als Überschrift. (Sch.)

Gegenwart klingt heraus. Keine Furcht um das, was geschehen, keine Furcht vor dem, was kommen könnte. Und wäre gar nichts daran, man müßte die Corinna-Schwester[1]) loben, daß sie sich von der Miniatur-Malerei weg zu höheren Formen wendet und ein Bild in Lebensgröße geben will. Hätte ich doch dabei sein können, wie sie die Sonate niederschrieb! Alles hätte ich ihr nachgesehen, falsche Quinten, unharmonische Querstände, kurz alles; denn es ist Musik in ihrem Wesen, die weiblichste, die man sich denken kann; ja sie wird sich zur Romantikerin hinaufbilden, und so ständen mit Clara Wieck zwei Amazonen in den funkelnden Reihen.

Nur eines kann sie noch nicht zusammenbringen, die Komponistin mit der Virtuosin, an die ich bei ihrem früheren Namen denke. Sie wollte zeigen, daß sie auch Perlen habe, um sich zu schmücken. Das ist aber in der Dämmerungsstunde gar nicht nötig, wo man, um glücklich zu sein, nichts verlangt als Einsamkeit, und um glücklich zu machen, eine zweite Seele. Und so lege ich die Sonate mit mancherlei Gedanken aus der Hand. Eusebius.

2.

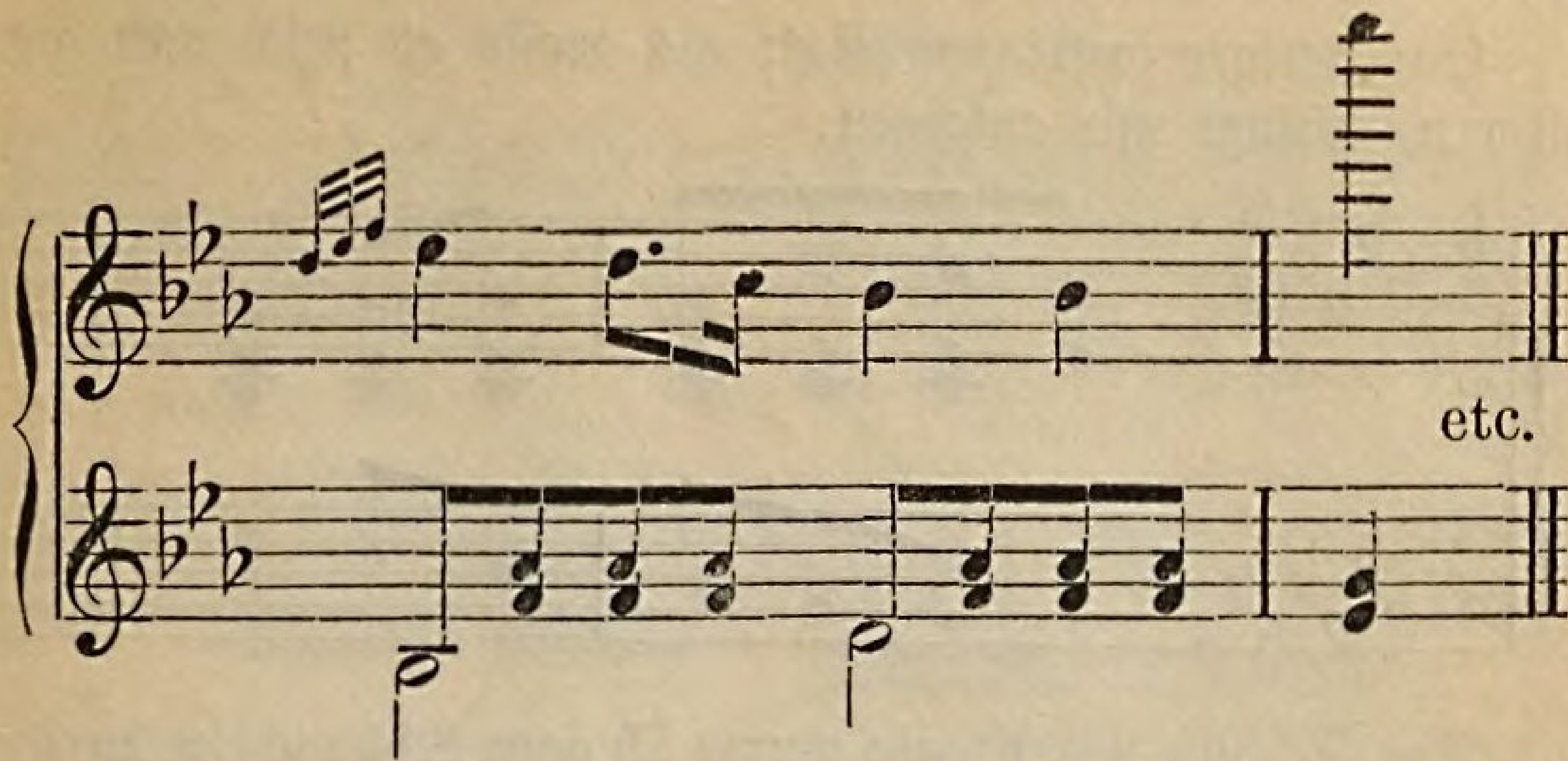
Jetzt an den Löwen! — Blitzen gleich gehen junge Kritische am liebsten nach hohen Stellen, wie nach Kirchtürmen und Eichenbäumen. — So himmelfest ich überzeugt bin, daß mein liebenswürdiger Eusebius manches in der Delphinsonate gefunden, was nicht darin steht, so sehr könnte ich mich jetzt im umgekehrten Fall befinden. Und dennoch ex ungue leonem. Deutlich sah ich's an einer Stelle gleich im Anfang, über die ich ganz passabel wütete: sie heißt:[2])

---

1) Delphine ist wie Corinne die Titelheldin eines Romans der Frau v. Staël.

2) Op. 41.

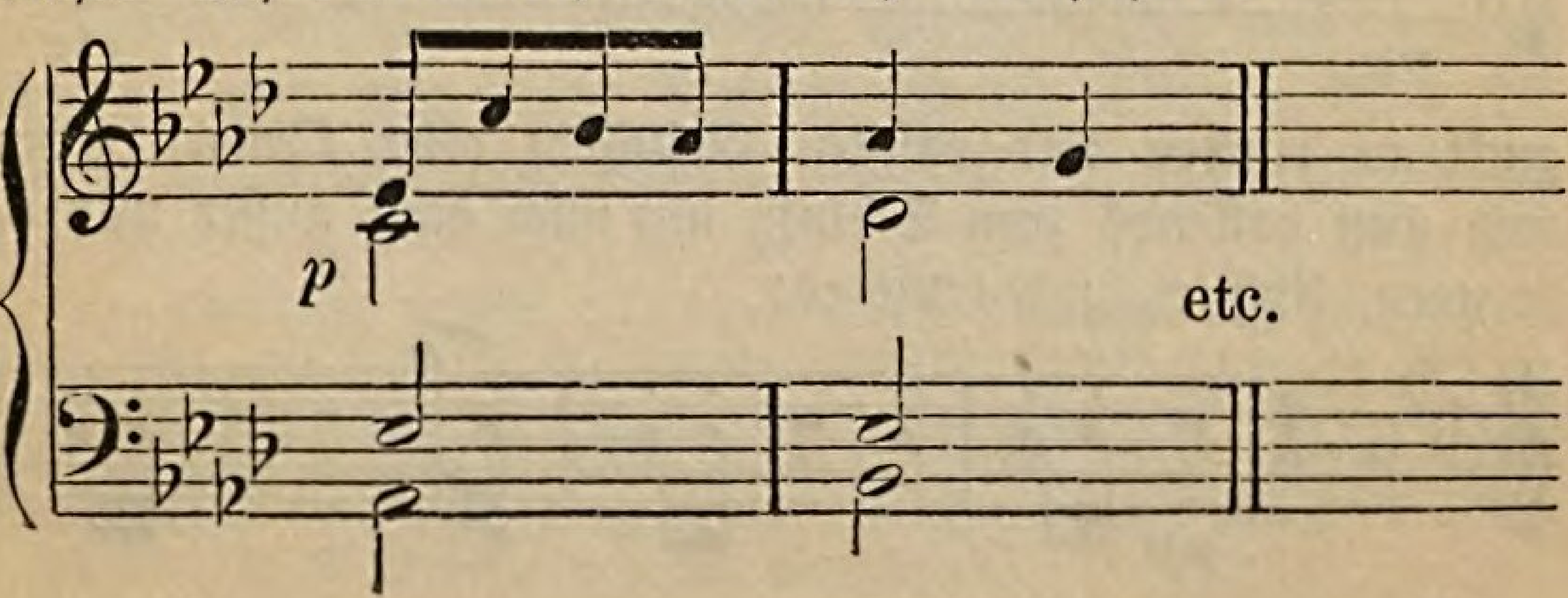




Himmel, dacht' ich während des Fortspielens, viermal einem Menschen zu sagen, daß man wenig sage, scheint mir doch zu viel, — und dann die philiströsen Verzierungen! — und dann die Klarheit im allgemeinen! — Etwas milder ward ich, als mich im Verlauf folgendes Thema als zweites ansah:



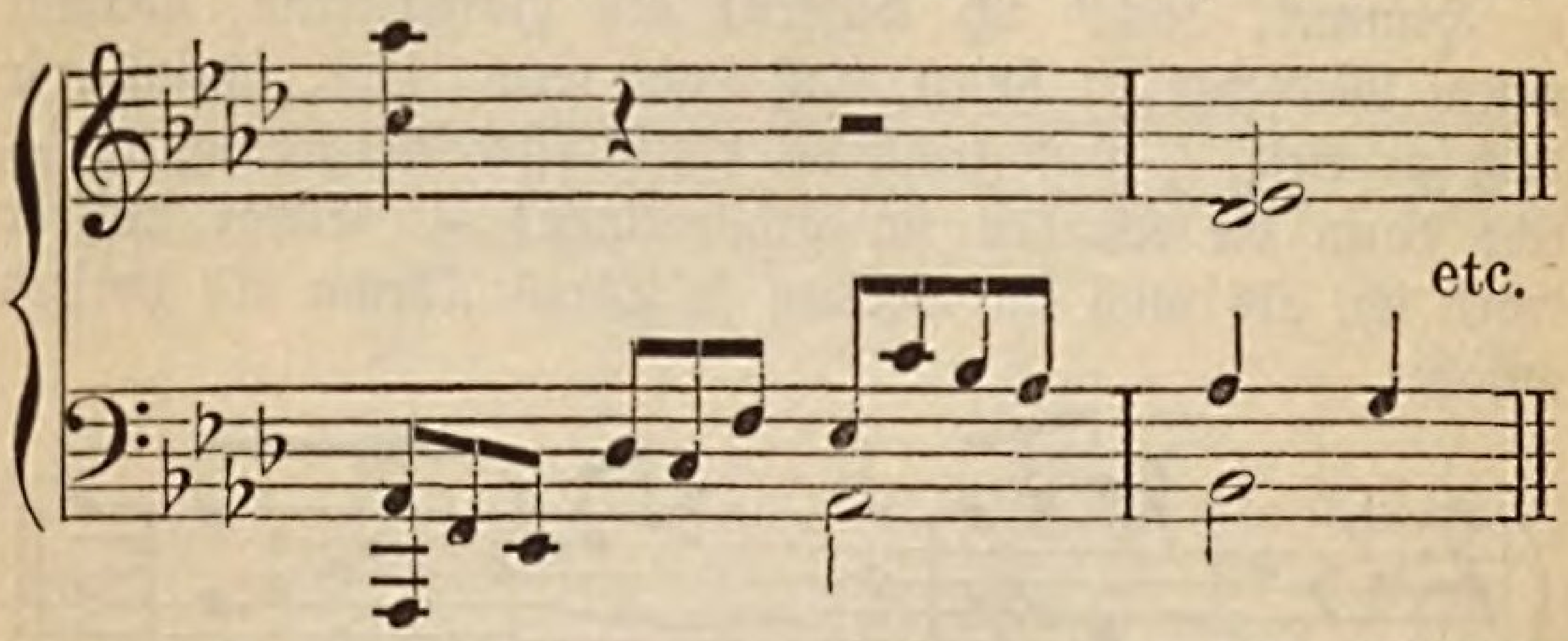
Zum Schluß gefiel es mir mit den neuen Bässen noch mehr. Ich wende um, Andantino, was steht da?



Ein Allegro agitato folgt; als wolle es mich nun gar ärgern, springt mir entgegen:



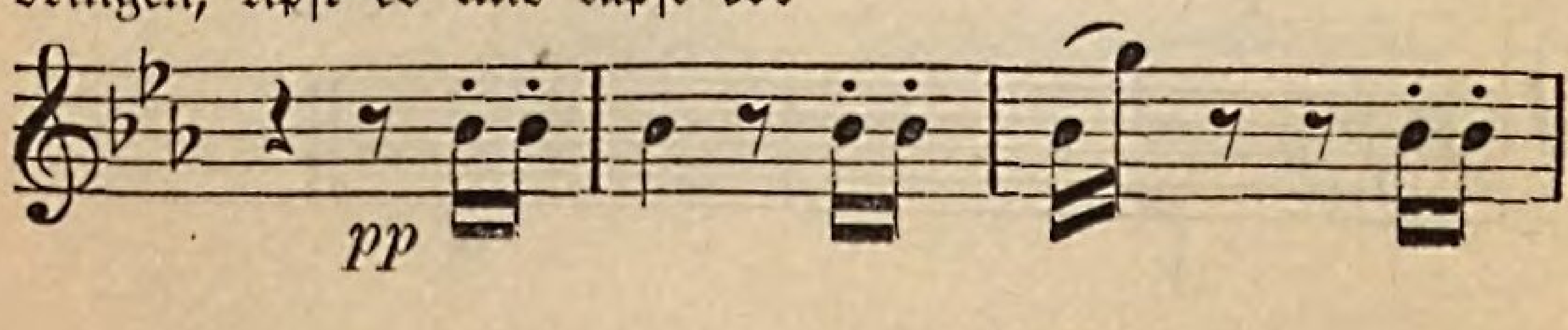
Am Schlusse des Adagio wurde ich ganz beschwichtigt durch:

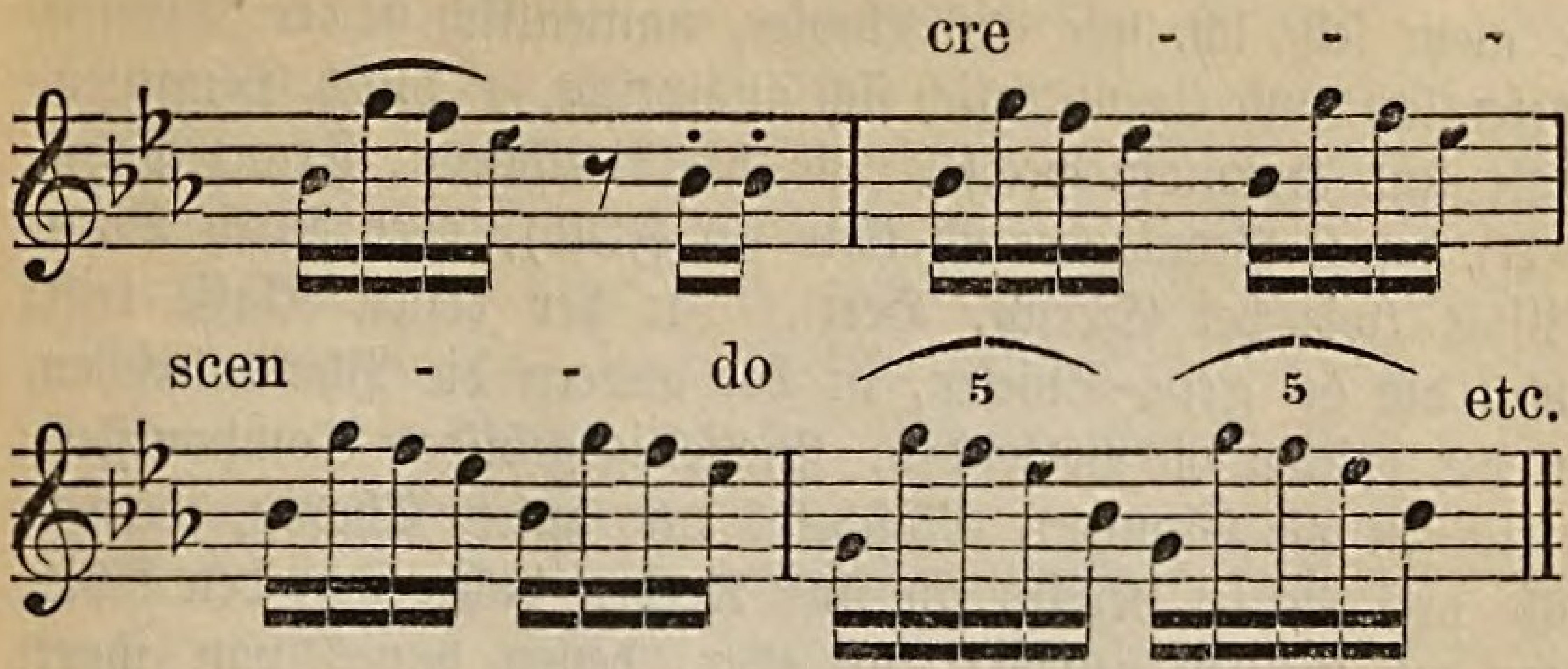


Im Scherzo fing ich an, mich über meine Wut heimlich zu ärgern, und glaubte Ruhe zu haben vor der Figur. Das Finale beginnt, harmlos spiel' ich fort, da klingt pianissimo legatissimo das fürchterlich bekannte:



guckt in runden und eckigten Gestalten aller Orten hervor und nun vollends zum Schluß, um mich ganz außer mir zu bringen, tipst es und tapst es:





Zwei Stunden lang klang mir die Figur in den Ohren nach und dem Löwe gewiß das rechte, denn ich lobte ihn inwendig um manches an der Sonate und wandt' auf ihn eine Stelle, wenn auch nicht in ihrer ganzen Kraft an, die ein anderer Davidsbündler einmal schrieb und eine löbliche Redaktion aufschlagen wolle.[1])

Aber einmal gereizt und herausgefordert, suchte ich anderwärts Achillesfersen beizukommen; denn wir wissen an ersten Tonhelden kleine Stellen, wo Recensirpfeile eindringen können und irdisches Blut treffen.

Nach dem, was ich bis jetzt von Löwianis gespielt, ist mir's ziemlich klar, was ich will und zu sagen habe. Reich an innerm, tiefem Gesang, wodurch sich seine Balladen auszeichnen, wählt er sich ein Instrument, welches, um zu klingen und zu singen, mit andern Mitteln behandelt sein will und durch andere wirkt als die Menschenstimme. Löwe spielt getreu mit den Fingern nach, was er in sich hört. Nun kann wohl eine dürftige Klaviermelodie, gut gesungen, noch ziemlich klingen, aber eine reiche Melodie für die Stimme wird erst halben Effekt auf dem Klavier machen. Je älter ich werde,

1) „Wollt ihr wissen, was durch Fleiß, Vorliebe, vor allem durch Genie aus einem einfachen Gedanken gemacht werden kann, so leset in Beethoven und sehet zu, wie er ihn in die Höhe zieht und adelt und wie sich das anfangs gemeine Wort in seinem Mund endlich wie zu einem hohen Weltenspruch gestaltet." (Sch.) (Siehe unten Duo zu 4 Händen für Pianoforte von W. Taubert.)

je mehr sehe ich, wie das Klavier, namentlich in drei Dingen, wesentlich und eigentümlich sich ausspricht, — durch Stimmenfülle und Harmoniewechsel (wie bei Beethoven, Franz Schubert), durch Pedalgebrauch (wie bei Field), oder durch Volubilität (wie bei Czerny, Herz). In der ersten Klasse trifft man die en gros-Spieler, in der andern die Phantastischen, in der dritten die Perlenden. Vielseitig gebildete Komponistenvirtuosen wie Hummel, Moscheles und zuletzt Chopin, wenden alle drei Mittel vereint an und werden daher von den Spielern am meisten geliebt; alle aber, denen keines von ihnen eigentümlich, die keines von ihnen besonders studiert, sind zurückgesetzt worden. Löwe nun benutzt sie auch zusammen: aber ich halte ihn für keinen feinen Spieler und der Geist macht's nicht allein. —

Ordentlich ernsthaft kann man bei dergleichen Untersuchungen sprechen, auch ohne an die elegische Sonate zu denken, die ich aus vielen Gründen liebe und der brillanten vorziehe, wie es der Komponist selbst thun wird. Drei Teile zu einem Ganzen abzuschließen, ist meines Glaubens die Absicht der Sonaten-, auch Konzert- und Symphonien-Schreiber. Die Alten thaten es mehr äußerlich in Gestalt, Tonart; die Jüngeren breiteten die einzelnen Teile noch in Unterabteilungen aus und erfanden einen neuen Mittelsatz, das Scherzo. Man blieb nicht dabei, eine Idee nur in einem Satz zu verarbeiten, man versteckte sie in andern Gestaltungen und Brechungen auch in die folgenden. Kurz, man wollte historisches (lache nicht, Eusebius!) und, als sich die ganze Zeit poetischer entwickelte, dramatisches Interesse hineinbringen. Neuerdings knüpfte man die Sätze noch mehr zusammen und schloß sie durch augenblickliches Übergehen in die neuen aneinander.

Wenn in der brillanten Sonate der Faden mehr sicht- und fühlbar war, so spinnt er sich in der elegischen[1]) mehr geistig fort. F moll-Charakter bleibt es von Anfang bis Ende,

1) Op. 32.

er klingt selbst durch alle Ausweichungen hindurch. Die Flüchtigkeit, mit der Löwe komponiert, liegt in seiner Eigentümlichkeit nie bei dem Einzelnen stehen zu bleiben, das Ganze in einem Augenbick zu erfinden und in einem Strich zu vollenden. Nur dadurch entschuldigt sich das manche Unbedeutende, das man mit in den Kauf nehmen muß, wie bei dem Landschaftsmaler die Gräser und die Wolken, obschon man sie in Natur besser haben könnte.

Noch eines spür' ich bei den Löweschen Kompositionen heraus, daß man nämlich, wenn er fertig ist, gern noch etwas wissen möchte. Leider ist es mir selbst oft und einfältig vorgekommen, wenn mich jemand gefragt, was ich mir bei meinen eigenen extravaganten Ergießungen gedacht hätte, darum will ich keine Antwort; — aber ich behaupte dennoch, daß bei Löwe oft etwas dahinter steckt.

In der Einleitung stören mich gleich die Harmonien

6♭	5♭	7♭
4		3♮
C,	Des,	H

die im ganzen Satz wiederkehren. Man sehe nach! Sonst ist er aber kräftig-zart, fast zu leidenschaftlich, um elegisch zu heißen. Das Andante nenn' ich ein Lied, kurz und gut. Das Presto übergeh' ich, weil es mir durchaus mißfällt. Aus dem Finale sieht mich eine verschleierte Nonne wie durch ein Gitterfenster an: mittelalterlich ist es gewiß.

Lachen muß ich, wenn Löwe manchmal Fingersatz und oft recht sonderbaren anzeigt. Es wird ihm einerlei sein, mit welchen Fingern er gespielt wird, oder ob auf der G-Saite. Wie? — Ich sollte meinen. Florestan.

3.

(Sonate von Taubert.)

„Den ersten Satz dieser Sonate halt' ich für den ersten, den zweiten für den zweiten, den dritten für den letzten — in absteigender Schönheitslinie." So etwa würdest du, mein

Liebling Florestan, deine Rede anfangen. Ihr dürft mir aber nicht darüber, Jünglinge, die ihr gleich eure Eselskinnbacken anlegt! Denn wie Florestan eine merkwürdige Feinheit besitzt, die Mängel eines Werkes im Nu auszuspüren, so findet dagegen Eusebius mit seiner weichen Hand schnell die Schönheiten auf, mit denen er gar oft auch die Irrtümer zu überdecken weiß. Beide haltet ihr euch jedoch, wie Jünglinge pflegen, am liebsten und längsten bei Dichtungen auf, in denen das phantastische Element vorwaltet. Zu den letzteren gehört unsere Komposition nicht.

Schon im vorigen Frühlinge hatten wir uns gemeinschaftlich über ein kleineres Klavierstück desselben Komponisten beraten. Wir haben nicht nötig, von unserem damaligen Urteil etwas zurückzunehmen. Hier wie dort finden sich, wenn auch keine neue extraordinäre Lebenszustände, doch allgemeine, treffliche Wahrheiten in edler Form von einem gebildeten Manne vorgetragen. Er hütet sich wohl, etwas zu sagen und zu versprechen, was er nicht verantworten und halten, oder etwas zu unternehmen, was ihn in Schulden stürzen könnte, so genau kennt er sein Vermögen und so weise versteht er damit umzugehen. In diesem Bezuge könnten manche von ihm lernen.

Ist nun allerdings der Anblick einer ausschweifenden Natur (bis sie der Jüngling allmählich in ruhige Kunstkreise fassen lernt) erregender, großartiger und dem malerisch überstürzenden Wasserfalle zu vergleichen, so lassen wir uns doch auch gern vom willigen, gefahrlosen Flusse tragen, dessen Boden wir fühlen mit Goldkörnern und Perlen auf dem Grunde. Es wäre ungerecht, wollten wir es in Hinsicht auf unsere Sonate bei diesem Bilde bewenden lassen. Namentlich strömt der erste Satz vom Anfang bis Ende so lebhaft fort, daß sich der letzte, trotz der äußeren, größeren Schnelligkeit, fast matt ausnimmt: denn während dort die Bewegung aus der Tiefe nach der Höhe strebt, so scheint hier nur noch die Oberfläche erregt. Indes kann es sein, daß einer, der das Finale der Phantasiesonate in Cis moll von Beethoven nicht kennt, anders

urteilen möchte: weshalb ich den einfachen Ausspruch thue, worauf denn zuletzt alle musikalische Kritik hinausläuft, daß mir der letzte Satz nicht gefallen hat.

Dagegen dünkt mir der erste Teil so schön angelegt, fortgeführt und ausgebaut, daß er verdient, ihn schärfer ins Auge zu fassen. Und hier mag Eusebius sprechen, dessen Gedanken hierüber mir nicht mißfallen:

Halblaut fängt die Sonate an. Es ist, als wenn erst alles vorbereitet, zurecht gelegt würde. Der Gesang wird stärker. Wie im Orchester fällt das Tutti ein. Eine rasche Figur spinnt sich an. Wir haben bis dahin noch nichts Außerordentliches gehört; aber man wird fortgezogen, ohne sich gerade viel zu denken. Jetzt aber treten fragende Bässe auf in der harten Tonart: eine Stimme antwortet gar schön und schüchtern: „sehet mich nicht so hart an, thue ja niemand etwas zu Leide“ und schmiegt sich an den ersten leisen Gesang an. Die vorigen raschen Figuren springen neugierig hinzu. Die Scene wird lebhafter; ein kleiner, zarter, lustiger Gedanke kann kaum aufkommen. Auf- und Niederwallen: Vor- und Zurückdrängen; eine starke Hand greift ein und schließt ab. Zwei neue, aber blasse Gestalten treten hervor, eine männliche und eine weibliche, und erzählen, was sie erfahren an Schmerz und Lust. Teilnehmend kommen andre hinzu: „„rafft euch nur auf, Thrän' aus dem Auge, Blitz in dem Auge““ — „aber den Schmerz um die, die nicht mehr sind, vergebt uns“ — nun ebnet sich alles, das Fremdartige vereinigt sich, das Bekannte geht mit dem Unbekannten; eine alte Stimme wohlgemut meint gar: aber wer wird gleich über alles so außer sich sein! „Hört mich weiter,“ spricht die erste Stimme. — —

So weit Eusebius, wenn er auch offenbar manches hineinfühlt. Im zweiten Satz, von dem ich noch gar nichts gesagt, erscheint die frühere Hauptgestalt in ganz neuer Weise. Als wäre alles vergessen von der alten Wehmut, tritt sie freundlich und sicher auf: vom Weinen sieht man kaum noch etwas und würde man sie darum fragen, so würde sie es

leugnen. Der ganze Schauplatz ist verändert; es scheint alles praktischer, lebensthätiger; in einigen Physiognomien liegen so zarte originelle Züge, daß ich euch gar nicht darauf aufmerksam zu machen brauche. Der letzte Satz scheint mir etwas ungelenk an das Scherzo geknüpft, wie ich ihn denn überhaupt dem Komponisten nicht verzeihen kann, der eine glücklichere Stunde hätte abwarten müssen. — Raro.

4.

(Sonate von Ludwig Schunke.)

Erinnerst du dich, Florestan, eines Augustabends im merkwürdigen Jahre 1834? Wir gingen Arm in Arm, Schunke, du und ich. Ein Gewitter stand über uns mit allen Schönheiten und Schrecknissen. Ich sehe noch die Blitze an seiner Gestalt und sein aufblickendes Auge, als er kaum hörbar sagte: „einen Blitz für uns!" Und jetzt hat sich der Himmel geöffnet ohne Blitze und eine Götterhand hob ihn hinüber, so leise, daß er es kaum gewahrte. — Ruft nun einmal — aber der Augenblick sei noch fern! — der Geisterfürst Mozart in jener Welt, die sich der schönste Menschenglaube gegründet, alle Jünger zusammen, welche den deutschen Namen „Ludwig" in dieser getragen, sieh! welch edle Seelen werden zu ihm heranschweben und wie wird er sie freudig anschauen, Ludwig Beethoven, Cherubini, Spohr, Berger, Schunke! — dem ersten von diesen folgte[1]) der jüngste am Sonntagmorgen des letztvergangenen siebenten Decembers, wenige Tage vor seinem vierundzwanzigsten Jahre.

Den Winter vorher trat in K.'s Keller ein junger Mensch zu uns heran. Alle Augen waren auf ihn gerichtet. Einige wollten eine Johannesgestalt an ihm finden; andere meinten, grübe man in Pompeji einen ähnlichen Statuenkopf aus, man würde ihn für den eines römischen Imperators erklären. Florestan sagte mir ins Ohr: „da geht ja der leibhaftige

1) Seitdem sind auch Cherubini und Ludwig Berger verschieden. (Sch.)

Schiller nach Thorwaldsen herum, nur ist am lebendigen vieles noch schillerscher." Alle jedoch stimmten darin überein, daß das ein Künstler sein müsse, so sicher war sein Stand von der Natur schon in der äußerlichen Gestalt gezeichnet — nun, ihr habt ihn alle gekannt, die schwärmerischen Augen, die Adlernase, den feinironischen Mund, das reiche, herabfallende Lockenhaar und darunter einen leichten, schmächtigen Torso, der mehr getragen schien, als zu tragen. — Bevor er an jenem Tage des ersten Sehens uns leise seinen Namen „Ludwig Schunke aus Stuttgart" genannt hatte, hörte ich innen eine Stimme: „das ist der, den wir suchen" und in seinem Auge stand etwas Ähnliches. Florestan war damals melancholisch und bekümmerte sich weniger um den Fremdling. Ein Vorfall, von dem ihr vielleicht noch nicht gehört, brachte sie einander näher.

Wenige Wochen nach Schunkens Ankunft reiste ein Berliner Komponist[1]) durch, der mit jenem zusammen in eine Gesellschaft eingeladen wurde. Ludwig hielt etwas auf den berühmten Virtuosennamen seiner Familie, namentlich auf die Hornisten. Gott weiß, das Gespräch kam während des Diners auf die Hörner. Der Berliner warf kurz hin: „wahrhaftig, man sollte ihnen nichts zu blasen geben, als C, G, E" und: ob denn das erste Hornthema in der C moll-Symphonie, welches doch sehr leicht, nicht greulich genug allenthalben ausfiele? — Ludwig muckste nicht; aber eine Stunde darauf stürzte er hastig auf unsre Stube und sagte: so und so ständen die Sachen, er habe dem Berliner einen Brief geschrieben, sein Familienname wäre angetastet, er hätte ihn gefordert, auf Degen oder Pistolen gleichviel, und Florestan solle ihm sekundieren. Heraus platzten wir mit lautem Lachen und Florestan meinte, der alte berühmte Lautenist Rohhaar habe einmal gesagt: ein Musikus, der Courage habe, sei ein —, „wahrlich, bester Louis Schunke, Sie beschämen den Lautenisten."

1) Es war Otto Nicolai. (Sch.)

Der nahm aber den Spaß fast krumm und die Sache überhaupt ernsthaft und sah sich auf der Straße stark nach Gewehrläden um. Endlich nach 24 Stunden kam eine auf Packpapier geschriebene Antwort vom Berliner: er (Sch.) müßte nicht recht bei Verstand sein — mit Vergnügen wolle er (der Berliner) sich mit ihm schießen, aber im Augenblick, wo Sch. die Antwort läse, hätte ihn (den Berliner) der Postillon schon längst zum Thor hinausgeblasen auf der Eilpost direkt nach Neapel u. s. w. — Wie er noch so liebenswürdig mit dem Brief in der Hand vor mir steht, zürnend wie ein Musengott und aufgeregt, daß man die Adern auf der weißen Hand zählen konnte, — und dabei lächelte er so schalkisch, daß man ihm um den Hals hätte fallen mögen; dem Florestan gefiel aber die Geschichte gar gut und sie erzählten sich wie ein paar Kinder von ihren Leibgerichten an bis zum Beethoven hinauf. Der folgende Abend zog das Band zwischen beiden fest und auf ewig.

Wir hatten bis dahin noch nichts von ihm gehört als brillante Variationen, die er in Wien komponiert, wo er überhaupt, wie er später selbst äußerte, nur als Virtuos Fortschritte, freilich ungeheure, gemacht hatte. Daß wir einen Meister im Klavierspiel hörten, merkten wir nach den ersten Accorden; Florestan blieb aber kalt, ließ sogar auf dem Heimweg gegen mich seine alte Wut gegen die Virtuosen aus: einen Virtuos, der nicht acht Finger verlieren könne, um mit den zwei übrigen zur Not seine Kompositionen aufzuschreiben, halt' er keinen Schuß Pulver wert, und ob sie nicht daran schuld wären, daß die göttlichsten Komponisten verhungern müßten u. s. w. — Der feine Schunke merkte wohl, daß und wo er gefehlt hatte. Jener Abend kam; es waren mehrere Davidsbündler bei uns versammelt, auch der Meister mit; man dachte gar nicht an Musik, der Flügel hatte sich wie von selbst aufgemacht, Ludwig saß von ungefähr daran, als hätte ihn eine Wolke hingehoben, unversehens wurden wir vom Strome einer uns unbekannten Komposition fortgezogen, —

ich sehe noch alles vor mir, das verlöschende Licht, die stillen Wände, als ob sie lauschten, die ringsum gruppierten Freunde die kaum atmen mochten, das bleiche Gesicht Florestans, den sinnenden Meister und inmitten dieser Ludwig, der uns wie ein Zauberer im Kreis festgebannt hielt. Und als er geendet hatte, sagte Florestan: „Ihr seid ein Meister eurer Kunst und die Sonate heiß' ich euer bestes Werk, zumal wenn ihr sie spielt. Wahrlich, die Davidsbündler würden stolz sein, solchen Künstler zu ihrem Orden zu zählen."

Ludwig ward unser. Wollt ihr, daß ich euch noch erzählen soll von den glücklichen Tagen, die dieser Stunde folgten? Erlaßt mir die Erinnerungen! Wie Rosenkränze wollen wir sie ins geheimste Fach verschließen; denn der hohen Festtage, an denen man sie zur Schau tragen dürfte, giebt es wenige. —

Als sich solchergestalt die Davidsbündler mitgeteilt, lagerten sie sich um einander und erzählten noch allerhand Trübes und Freudiges. Da klangen aus Florestans Stube weiche Töne herüber, die Freunde wurden still und stiller, da sie die Sonate erkannten. Und wie Florestan aufgehört, sagte der Meister: und nun kein Wort mehr! — wir sind ihm heute näher gewesen, als je. Seitdem er von uns geschieden, steht eine eigne Röte am Himmel. Ich weiß nicht, von wannen sie kömmt. In jedem Falle, Jünglinge, schafft fürs Licht!

So schieden sie gegen Mitternacht. — R. S.

„Die Weihe der Töne", Symphonie von Spohr.[1])

Erste Aufführung in Leipzig, im Februar 1835.

Man müßte zum drittenmal nachdichten, wenn man für die, welche diese Symphonie nicht gehört, ein Bild entwerfen wollte; denn der Dichter verdankt die Worte seiner Begeisterung

1) Louis Spohr, der große Geiger (1784—1859). Über seinen Lebensgang giebt Nohls Biographie (Univ.-Bibl. Bd. 1780) Auskunft. Von seinen neun Symphonien ist „Die Weihe der Töne" die vierte.

für die Tonkunst, die Spohr wiederum mit Musik übersetzt hat. Ließe sich ein Zuhörer finden, der, von dem Gedicht und von den Überschriften zu den einzelnen Sätzen der Symphonie nicht unterrichtet, uns Rechenschaft von den Bildern, welche sie in ihm erweckt, geben könnte, so wäre das eine Probe, ob der Tondichter seine Aufgabe glücklich gelöst habe. Leider wußte auch ich schon vorher von der Absicht der Symphonie und sah mich wider Willen gezwungen, den Gestalten der Musik, die sich mir nur zu deutlich aufdrangen, das noch materiellere Gewand der Pfeiferschen Dichtung umzuwerfen.[1])

Dies alles beiseite gesetzt, berühre ich für heute etwas andres. Wenn ich aber das Unterlegen einer Musik gerade zu diesem Texte und somit freilich den innersten Kern der Idee angreife, so versteht es sich von selbst, daß damit ein übrigens musikalisches Meisterwerk nicht verdächtigt werden kann.

Beethoven hat gar wohl die Gefahr gekannt, die er bei der Pastoral-Symphonie lief. In den paar Worten, „mehr Ausdruck der Empfindung, als Malerei", die er ihr voransetzte, liegt eine ganze Ästhetik für Komponisten, und es ist sehr lächerlich, wenn ihn Maler auf Porträts an einem Bach sitzen, den Kopf in die Hand drücken und das Plätschern belauschen lassen. Bei unserer Symphonie, deucht mir, war die ästhetische Gefahr noch größer.

Hat sich jemals einer von den andern abgesondert, ist sich irgend jemand treu geblieben vom ersten Ton an, so ist es Spohr mit seiner schönen ewigen Klage. Wie er nun aber alles wie durch Thränen sieht, so laufen auch seine Gestalten zu formenlosen Äthergebilden auseinander, für die es kaum einen Namen giebt; es ist ein immerwährendes Tönen, freilich von der Hand und dem Geist eines Künstlers zusammengefügt und gehalten — nun wir wissen es alle. — Da wirft er späterhin seine ganze Kraft auf die Oper. Und wie einem

---

1) Diese Dichtung wollte Spohr während der Aufführung der Symphonie vorgetragen oder doch in den Händen der Zuhörer wissen.

überwiegend lyrischen Dichter, sich zu größerer Kraft des Gestaltens zu erheben, nichts Besseres anzuraten ist, als dramatische Meister zu studieren und Selbstversuche zu machen, so ließ sich vermuten, daß ihn die Oper, in welcher er Begebenheiten folgen, Handlung und Charaktere durchführen mußte, aus seiner schwärmerischen Eintönigkeit herausreißen würde. Jessonda ist ihm aus dem Herzen gewachsen. Trotzdem blieb er in seinen Instrumentalsachen ziemlich der nämliche: die dritte Symphonie unterscheidet sich nur äußerlich von der ersten. Er fühlte, daß er einen neuen Schritt wagen mußte. Vielleicht durch die 9te Beethovensche Symphonie, deren erster Satz vielleicht denselben poetischen Grundgedanken enthält, als der erste der Spohrschen, aufmerksam gemacht, flüchtete er sich zur Poesie. Aber wie sonderbar wählte er, aber auch wie seiner Natur, seinem Wesen getreu! Er griff nicht nach Shakspeare, Goethe oder Schiller, sondern nach einem fast Formenloseren, als die Musik selbst ist (wenn dies nicht zu kühn gesagt ist), nach einem Lob auf die Tonkunst, nach einem Gedicht, das ihre Wirkungen schildert, beschrieb also in Tönen die Töne, die der Dichter beschrieb, lobte die Musik mit Musik. Als Beethoven seinen Gedanken zur Pastoral-Symphonie faßte und ausführte, so war es nicht der einzelne kurze Tag des Frühlings, der ihn zu einem Freudenruf begeisterte, sondern das dunkle zusammenlaufende Gemisch von hohen Liedern über uns (wie Heine, glaube ich, irgendwo sagt), die ganze unendlichstimmige Schöpfung regte sich um ihn. Der Dichter der „Weihe der Töne" fing diese nun in einem schon ziemlich matten Spiegel auf und Spohr warf das Abgespiegelte noch einmal zurück.

Welchen Rang aber die Symphonie als musikalisches Kunstwerk an sich unter den neuesten Erzeugnissen behauptet, darüber steht nicht mir, der ich mit Verehrung zu ihrem Schöpfer aufblicke, ein Urteil zu, sondern dem berühmten Veteranen, der seine Ansicht in diesen Blättern niederzulegen versprochen.[1])

1) Es war Herr Ritter Ignaz v. Seyfried in Wien. (Sch.)

Die dritte Symphonie von C. G. Müller.[1])

(Gespielt im 13ten Leipziger Gewandhaus-Konzert.)

Wär' ich ein Verleger, so müßte schon heute die geschriebene Partitur vor mir aufgeschlagen liegen und in einigen Wochen die gedruckte. Ohne diese kann man wohl etwas darüber sagen, aber nichts urteilen, denn ein so deutsches Werk läßt sich nicht gleich von allen Seiten besehen, und was z. B. am Straßburger Münster von weitem als Zierat, Ausfüllung erscheint, stellt sich in der Nähe als in inniger Beziehung zum Ganzen stehend heraus. Doch hat es auch sein Gutes, überläßt man der Phantasie den ersten Eindruck eines Werkes, etwa wie im Mondschein die Massen zaubrischer wirken, als im Sonnenlicht, das bis in die Arabesken dringt.

Es ist eine bekannte Erfahrung, daß die meisten jungen Komponisten ihre Sache gleich zu gut machen wollen, daß sie z. B. zu viel Material anlegen, was sich dann unter weniger geschickten Händen unbequem aufhäuft und in der späteren Verbindung der Stoffe zu unkenntlichen Klumpen zusammenballt. Man will etwas Ähnliches in den beiden frühern Symphonien Müllers bemerkt haben; in dieser dritten trennt sich jedoch alles bei weitem leichter und glücklicher und es steht zu erwarten, daß, wie sich schon jetzt seine Symphonie in der Zeichnung, die nächste sich auch im Kolorit der Meisterschaft nähern wird. Das Fürnehmste bleibt natürlich immer der Geist mit seinem königlichen Gefolge; hier erhebt er sich (namentlich im letzten Satz) oft stolz, ja so kühn, daß es uns an einem, der früher sich fast zu schüchtern am liebsten da aufhielt, wo er festen Boden sah, jetzt doppelt auffällt und Freude macht. Das Einzelne, was an Beethovensche Art erinnert, reizt manchmal sogar zu Betrachtungen, die in gewissem Sinne zum Vorteil des jüngeren Komponisten ausfallen, da das gelungene Selbsteigne von dem, wo er es dem fremden

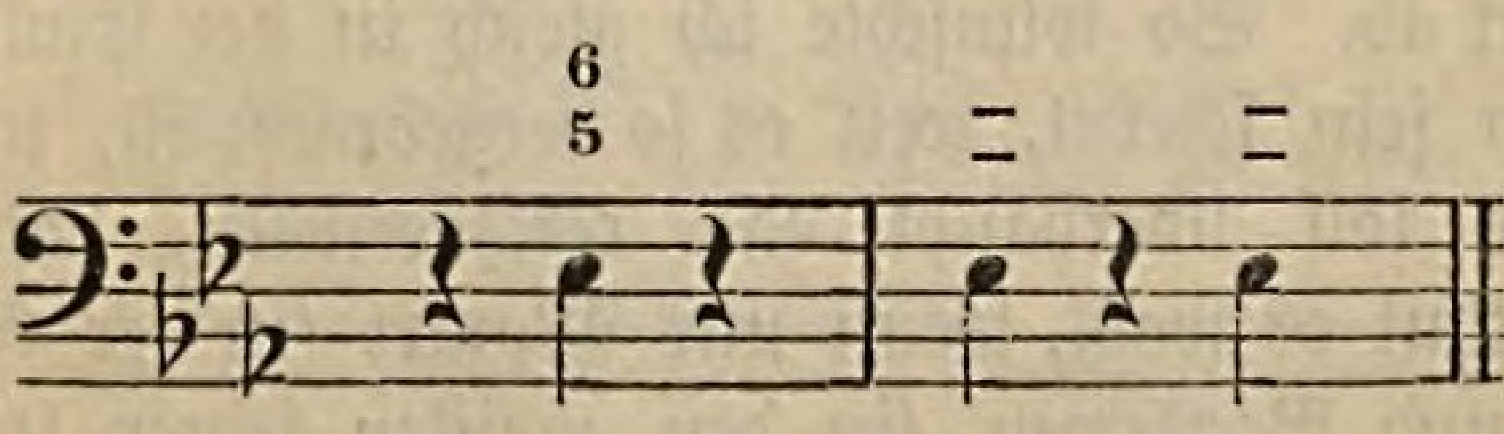
1) 1800—1863.

Vorbilde nachthun wollte, sich ganz glücklich unterscheidet; dahin rechne ich z. B. den äußerst zarten Rückblick vor dem Schluß der ganzen Symphonie, der wie von Wohlgefühl über den eigenen Gedanken belebt, nun auch völlig frei ausbraust. Bei einer Durchsicht der Partitur würde sich anderes Interessante und einzelnes Schöne besser nachweisen lassen, als jetzt beim bloßen Nachtönen des Ganzen.

So erinnere ich mich nicht mehr genau des ersten Themas im ersten Allegro-Satz, ich weiß nur, daß ich zweifelte, ob ich es für Ernst oder Scherz nehmen sollte; es ist wohl beides; aber das zweite Thema spricht sich bei einem sehr lieblichen und eindringlichen Rhythmus viel wahrer und bestimmter aus.

In dem langsameren Mittelsatz fiel besonders das Stringendo auf, wo sich rasch ein zukunftsvolles Leben entwickelt. Eben daß man am Schluß das Vorgefühl erhält, es werde noch etwas kommen, ist ein dramatischer Vorzug vor den Sätzen anderer, namentlich der Symphonien aus der alten Schule, wo die vier Teile, innerlich wie äußerlich abgeschlossen, einzeln nebeneinander stehen und ausruhen. Die Leipziger lieben es, nach Adagios zu klatschen, und sie thaten diesmal auch recht daran.

Den Rhythmus des Scherzos erkennt man bei dem ersten Hören nicht deutlich; doch würde ein einziger Blick in die Noten zum Verständnis hinreichen. Das Alternativ kann ein Liebling des Symphonien-Publikums werden; das gewichtige Drücken auf dem schlechten Taktteil erinnert an die Schläge in der heroischen Symphonie



etc.

ist aber in der Wirkung gänzlich verschieden, daß einem die äußere Ähnlichkeit nur nebenbei einfällt. Irr' ich nicht, so

bricht dieser Satz, wie ziemlich alle, etwas kurz ab. Man muß sich sehr hüten — schrieb ich bei einer früheren Gelegenheit —, dem Zuhörer nach dem Ende hin, wo der Gedanke ruhig ausströmen soll, noch irgend Neues fühlen oder überlegen zu geben. Man hat solche spitze Enden oft originell genannt; es ist aber nichts leichter, als einen originellen Schluß zu machen (wie überhaupt jeden), treibt man es auch gerade nicht so weit wie Chopin, der neulich sogar mit einem Quartsextaccord aufgehört hat. Ich sage das im allgemeinen und nicht in Bezug auf unsere Symphonie.

Der letzte Satz ist der leidenschaftlichste, fast durchaus wie von zischenden Violinenfiguren eingestrickt. Manches vielleicht nicht mehr schön, aber sehr interessant gearbeitet und gedacht. Den Schluß des Ganzen erwähnte ich schon.

Nach der besten Überzeugung ist denn das Werk als ein neues, deutsches Talent hochehrendes vor den meisten dieser Art zu nennen. Dem Komponisten selbst, der trotz aller Einflüsterung der Masse, ihr zu huldigen, sich so rein in seinem Streben erhält, möchten diese ohne allen Anspruch auf Untrüglichkeit der Ansicht geschriebenen Bemerkungen in etwas beweisen, mit welcher Erwartung und Freude viele seinen künftigen Leistungen entgegensehen.

Ich sagte im Anfang ganz mit Absicht, daß ich, wär' ich ein Verleger, die Partitur nach einigen Wochen drucken ließe. Ich würde nämlich, verständ' ich etwas von der Sache, den bescheidenen Komponisten um einzelne kleine Änderungen bitten. Etwas vollbracht zu haben, ist wohl ein selig Gefühl, aber von einem Anfange, auf dem die Hand des Genius ruht, hängt auch viel ab. So wünschte ich gleich in der Einleitung, die nur da zu sein scheint, weil es so hergebracht ist, manches anders. Was soll überhaupt das ceremonielle, pathetische Ding? Wie thut es wohl, wenn uns Mozart (in der G moll-Symphonie) und Beethoven (in den meisten seiner späteren) gleich in vollen Zügen vom reichen, sprudelnden Leben kosten lassen. Ja! ich halte — selbst an einigen Haydnschen

Symphonien — jenes plötzliche Überstürzen vom Adagio ins Allegro für einen größeren ästhetischen Verstoß, als hundert chromatisch-gehende Quinten. — Dann würde ich einzelne vierstimmige Sätze für Blasinstrumente irgend schattieren; denn es klingt solches immer, als wollten sie sagen: „horcht, wir blasen jetzt vierstimmig", einer gewissen Verlegenheit des Publikums nicht zu gedenken, welches sehr auf die pausierenden Violinisten aufpaßt. Endlich würde ich vielleicht im letzten Satz bei der Steigerung des Forte und Fortissimo in die *fff* einige Instrumente weglassen, um sie bei den *fff* bei der Hand zu haben, wie etwa im letzten Satz der A dur-Symphonie, wo sich, als man glaubt, das Lärmen der Gesellschaft[1]) könne nicht toller werden, auf einmal ganz neue Stimmen und Kräfte hören lassen, welche das Toben auf die vielleicht höchste (intensive) musikalische Höhe treiben. — Dann aber (wär' ich Verleger) müßte die Partitur hinaus in die Welt.

Geschrieben am Morgen nach der Aufführung.

Florestan.

Symphonie von H. Berlioz.[2])

Der vielfache Stoff, den diese Symphonie zum Nachdenken bietet, könnte sich in der Folge leicht zu sehr verwickeln, daher ich es vorziehe, sie in einzelnen Teilen, so oft auch einer von dem andern zur Erklärung borgen muß, durchzugehen, nämlich nach den vier Gesichtspunkten, unter denen man ein Musikwerk betrachten kann, d. i. je nach der Form (des Ganzen, der einzelnen Teile, der Periode, der Phrase), je nach

1) Ich fürchte gesteinigt zu werden von den Beethovenern, wenn ich sagen wollte, was ich dem Schlußsatz der A dur-Symphonie für einen Text unterlege. (Sch.)

2) Episode de la vie d'un artiste. Oe. 4. (Sch.) Auch in Berlioz (1803—1869) wollte Schumann einen „Bündler" erkennen, und er trug durch die berühmt gewordene Besprechung der Symphonie fantastique viel zum Bekanntwerden des Komponisten in Deutschland bei. In der „N. Zeitschr." ging dem oben abgedruckten Aufsatze noch eine poetische Analyse des Werkes voran.

der musikalischen Komposition (Harmonie, Melodie, Satz, Arbeit, Stil), nach der besondern Idee, die der Künstler darstellen wollte, und nach dem Geiste, der über Form, Stoff und Idee waltet.

Die Form ist das Gefäß des Geistes. Größere Räume fordern, sie zu füllen, größern Geist. Mit dem Namen „Symphonie" bezeichnet man bis jetzt in der Instrumentalmusik die größten Verhältnisse.

Wir sind gewohnt, nach dem Namen, den eine Sache trägt, auf diese selbst zu schließen; wir machen andre Ansprüche an eine „Phantasie", andre an eine „Sonate".

Bei Talenten zweiten Ranges genügt es, daß sie die hergebrachte Form beherrschen: bei denen ersten Ranges billigen wir, daß sie sie erweitern. Nur das Genie darf frei gebaren.

Nach der neunten Symphonie von Beethoven, dem äußerlich größten vorhandenen Instrumentalwerke, schien Maß und Ziel erschöpft.

Es sind hier anzuführen: Ferdinand Ries, dessen entschiedene Eigentümlichkeit nur eine Beethovensche verdunkeln konnte. Franz Schubert, der phantasiereiche Maler, dessen Pinsel gleich tief vom Mondesstrahle, wie von der Sonnenflamme getränkt war und der uns nach den Beethovenschen neun Musen vielleicht eine zehnte geboren hätte.[1]) Spohr, dessen zarte Rede in dem großen Gewölbe der Symphonie, wo er sprechen sollte, nicht stark genug widerhallte. Kalliwoda, der heitere, harmonische Mensch, dessen späteren Symphonien bei tieferem Grunde der Arbeit die Höhe der Phantasie seiner ersten fehlte. Von jüngeren kennen und schätzen wir noch L. Maurer, Fr. Schneider, J. Moscheles, C. G. Müller, A. Hesse, F. Lachner und Mendelssohn, den wir geflissentlich zuletzt nennen.

Keiner von den vorigen, die bis auf Franz Schubert noch unter uns leben, hatte an den alten Formen etwas Wesent-

---

1) Die Symphonie in C war damals noch nicht erschienen. (Sch.)

liches zu verändern gewagt, einzelne Versuche abgerechnet, wie in der neuesten Symphonie von Spohr. Mendelssohn, ein produktiv wie reflektiv bedeutender Künstler, mochte einsehen, daß auf diesem Wege nichts zu gewinnen sei, und schlug einen neuen ein, auf dem ihm allerdings Beethoven in seiner großen Leonorenouverture vorgearbeitet hatte. Mit seinen Konzertouverturen, in welchen er die Idee der Symphonie in einen kleineren Kreis zusammendrängte, errang er sich Kron' und Scepter über die Instrumentalkomponisten des Tages. Es stand zu fürchten, der Name der Symphonie gehöre von nun an nur noch der Geschichte an.

Das Ausland hatte zu alledem still geschwiegen. Cherubini arbeitete vor langen Jahren an einem Symphoniewerk, soll aber selbst, vielleicht zu früh und bescheiden, sein Unvermögen eingestanden haben. Das ganze übrige Frankreich und Italien schrieb Opern.

Einstweilen sinnt in einem dunkeln Winkel an der Nordküste Frankreichs ein junger Student der Medizin über Neues. Vier Sätze sind ihm zu wenig; er nimmt, wie zu einem Schauspiele, fünf. Erst hielt ich (nicht des letzten Umstandes halber, der gar kein Grund wäre, da die Beethovensche neunte Symphonie vier Sätze zählt, sondern aus andern) die Symphonie von Berlioz für eine Folge jener neunten; sie wurde aber schon 1820 im Pariser Conservatoire gespielt, die Beethovensche aber erst nach dieser Zeit veröffentlicht, so daß jeder Gedanke an eine Nachbildung zerfällt.[1]) Jetzt Mut und an die Symphonie selbst!

1) Die Symphonie ist unter dem Einflusse des Goetheschen „Faust" erst im Jahre 1828 entstanden, und es kam damals nur zu einer verunglückten Probe in einem Pariser Theater, wie Berlioz in seinen Memoiren (S. 97) erzählt. Eine eigentliche Aufführung erlebte die Symphonie erst 1830, als der Komponist mit seiner Kantate „Sardanapal" endlich den mehrmals vergeblich erstrebten ersten Preis des Konservatoriums erlangt hatte. Da Beethovens Neunte schon am 7. Mai 1824 öffentlich gespielt worden war, kann Berlioz sie daher sehr wohl gekannt haben.

Sehen wir die fünf Abteilungen im Zusammenhang an, so finden wir sie der alten Reihenfolge gemäß, bis auf die beiden letzten, die jedoch, zwei Scenen eines Traumes, wiederum ein Ganzes zu bilden scheinen. Die erste Abteilung fängt mit einem Adagio an, dem ein Allegro folgt, die zweite vertritt die Stelle des Scherzo, die dritte die des Mitteladagio, die beiden letzten geben den Allegroschlußsatz. Auch in den Tonarten hängen sie wohl zusammen; das Einleitungslargo spielt in C moll, das Allegro in C dur, das Scherzo in A dur, das Adagio in F dur, die beiden letzten Abteilungen in G moll und C dur. Bis hierher geht alles eben. Geläng' es mir auch, dem Leser, welchen ich Trepp' auf, Trepp' ab durch dieses abenteuerliche Gebäude begleiten möchte, ein Bild von seinen einzelnen Gemächern zu geben!

Die langsame Einleitung zum ersten Allegro unterscheidet sich (ich rede hier immer von den Formen) nur wenig von andern anderer Symphonien, wenn nicht sogar durch eine gewisse Ordnung, die einem nach häufigerem Nach- und Voreinanderrücken der größeren Perioden auffällt. Es sind eigentlich zwei Variationen über ein Thema mit freien Intermezzis. Das Hauptthema zieht sich bis Takt 2, S. 2.[1]) Zwischensatz bis Takt 5, S. 3. Erste Variation bis Takt 6, S. 5. Zwischensatz bis Takt 8, S. 6. Zweite Variation auf der Tenue der Bässe (wenigstens find' ich in dem obligaten Horn die Intervalle des Themas, obgleich nur anklingend) bis Takt 1, S. 7. Streben nach dem Allegro zu. Vorläufige Accorde. Wir treten aus der Vorhalle ins Innere. Allegro. Wer beim Einzelnen lange stehen bleiben will, wird nicht nachkommen und sich verirren. Vom Anfangsthema übersehet rasch die ganze Seite bis zum ersten animato S. 9. Drei Gedanken waren hier eng einander angefügt: der erste (Berlioz nennt ihn la double idée fixe aus späteren Gründen) geht bis zu den Worten sempre dolce e ardamente, der zweite

---

1) Die Anführungen beziehen sich auf Liszts Klavierauszug.

(aus dem Adagio entlehnte) bis zum ersten sf, bis auf S. 9 sich der letzte anschließt bis zum animato. Das Folgende fasse man zusammen bis zum rinforzando der Bässe auf S. 10 und übersehe dabei die Stelle vom ritenuto il tempo bis animato auf S. 9 nicht. Mit dem rinforzando kommen wir an einen sonderbar beleuchteten Ort (das eigentliche zweite Thema), an dem man einen leisen Rückblick über das Vorhergehende gewinnt. Der erste Teil schließt und wird wiederholt. Von da an scheinen sich die Perioden klarer folgen zu wollen, aber mit dem Vordrängen der Musik dehnen sie sich jetzt kürzer, jetzt länger, so vom Anfange des zweiten Teiles bis zum con fuoco (S. 12), von da an bis zum sec. (S. 13). Stillstand. Ein Horn in ferner Weite. Etwas Wohlbekanntes erklingt bis zum ersten *pp* (S. 14). Jetzt werden die Spuren schwieriger und geheimnisvoller. Zwei Gedanken von 4 Takten, dann von 9 Takten. Gänge von je zwei Takten. Freie Bogen und Wendungen. Das zweite Thema, in immer kleineren Zusammenschiebungen, erscheint nachher vollständig im Glanz bis zum *pp* (S. 16). Dritter Gedanke des ersten Themas in immer tiefer sinkenden Lagen. Finsternis. Nach und nach beleben sich die Schattenrisse zu Gestalten bis zum disperato (S. 17). Die erste Form des Hauptthemas in den schiefsten Brechungen bis S. 19. Jetzt das ganze erste Thema in ungeheurer Pracht, bis zum animato (S. 20). Völlig phantastische Formen, nur einmal, wie zerbrochen, an die ältern erinnernd. Verschwinden.

Berlioz kann kaum mit größerem Widerwillen den Kopf eines schönen Mörders seciert haben,[1]) als ich seinen ersten Satz. Und hab' ich noch dazu meinen Lesern mit der Section etwas genützt? Aber ich wollte dreierlei damit: erstens denen, welchen die Symphonie gänzlich unbekannt ist, zeigen, wie wenig ihnen in der Musik durch eine zergliedernde Kritik überhaupt klar gemacht werden kann, denen, die sie oberflächlich durch-

---

1) Er studierte in seiner Jugend Medizin. (Sch.)

gesehen und weil sie nicht gleich wußten, wo aus und ein, sie vielleicht beiseite legten, ein paar Höhenpunkte andeuten, endlich denen, die sie kennen, ohne sie anerkennen zu wollen, nachweisen, wie trotz der scheinbaren Formlosigkeit diesem Körper, in größeren Verhältnissen gemessen, eine richtig symmetrische Ordnung inwohnt, des inneren Zusammenhangs gar nicht zu erwähnen. Aber an dem Ungewohnten dieser neuen Form, des neuen Ausdrucks liegt wohl zum Teil der Grund zum unglücklichen Mißverständnis. Die Meisten haften beim ersten oder zweiten Anhören zu sehr an den Einzelnheiten und es verhält sich damit, wie mit dem Lesen einer schwierigen Handschrift, über deren Entzifferung einer, der sich bei jedem einzelnen Wort aufhält, ungleich mehr Zeit braucht, als der sie erst im Ganzen überfliegt, um Sinn und Absicht kennen zu lernen. Zudem, wie schon angedeutet, macht nichts so leicht Verdruß und Widerspruch, als eine neue Form, die einen alten Namen trägt. Wollte z. B. jemand etwas im Fünfviertel-Takt Geschriebenes einen Marsch, oder zwölf aneinander gereihte kleine Sätze eine Symphonie nennen, so nimmt er gewiß vorweg gegen sich ein, — indes untersuche man immer, was an der Sache ist. Je sonderbarer und kunstreicher also ein Werk augenscheinlich aussieht, je vorsichtiger sollte man urteilen. Und giebt uns nicht die Erfahrung an Beethoven ein Beispiel, dessen — namentlich letzte — Werke sicherlich ebenso ihrer eigentümlichen Konstruktionen und Formen, in denen er so unerschöpflich erfand, wie des Geistes halber, den freilich niemand leugnen konnte, im Anfang unverständlich gefunden wurden? Fassen wir jetzt, ohne uns durch kleine, allerdings oft scharf hervorspringende Ecken stören zu lassen, das ganze erste Allegro in weiteren Bogen zusammen, so stellt sich uns deutlich diese Form hervor:

Erstes
Thema.
Mittelsätze (G-Dur.) Mittelsätze
mit einem mit dem
Erstes zweiten zweiten Erstes
Thema. Thema. Thema. Thema.
Anfang. (C-Dur.) . . . . (C-Dur.) Schluß.
(C-Dur.) . . . . (G-Dur, E-Moll.) . . . . (E-Moll, G-Dur.) . . . . (C-Dur.)

der wir zum Vergleich die ältere Norm entgegenstellen:

Mittelsatz. Erstes
Zweites. (A-Moll.) Thema.
Erstes Thema. . . (G-Dur.) . . (Verarbeitung der . . (C-Dur.) . . Zweites.
(C-Dur.) . . . . beiden Themas.) . . . . (C-Dur.)

Wir wüßten nicht, was die letzte vor der ersten an Mannigfaltigkeit und Übereinstimmung voraus haben sollte, wünschen aber beiläufig, eine recht ungeheure Phantasie zu besitzen und dann zu machen, wie es gerade geht. — Es bleibt noch etwas über die Struktur der einzelnen Phrase zu sagen. Die neueste Zeit hat wohl kein Werk aufzuweisen, in dem gleiche Takt- und Rhythmus-Verhältnisse mit ungleichen freier vereint und angewandt wären, wie in diesem. Fast nie entspricht der Nachsatz dem Vordersatze, die Antwort der Frage. Es ist dies Berlioz so eigentümlich, seinem südlichen Charakter so gemäß und uns Nordischen so fremd, daß das unbehagliche Gefühl des ersten Augenblicks und die Klage über Dunkelheit wohl zu entschuldigen und zu erklären ist. Aber mit welch kecker Hand dies alles geschieht, dergestalt, daß sich gar nichts dazusetzen oder wegwischen läßt, ohne dem Gedanken seine scharfe Eindringlichkeit, seine Kraft zu nehmen, davon kann man sich nur durch eignes Sehen und Hören überzeugen. Es scheint, die Musik wolle sich wieder zu ihren Uranfängen, wo sie noch nicht das Gesetz der Taktesschwere drückte, hinneigen und sich zur ungebundenen Rede, zu einer höheren poetischen Interpunktion (wie in den griechischen Chören, in der Sprache der Bibel, in der Prosa Jean Pauls) selbständig erheben. Wir enthalten uns, diesen Gedanken weiter auszuführen, erinnern aber am Schlusse dieses Abschnittes an die

Worte, die vor vielen Jahren der kindliche Dichtergeist Ernst Wagners vorahnend ausgesprochen: „Wem es vorbehalten ist, in der Musik die Tyrannei des Taktes ganz zu verdecken und unfühlbar zu machen, der wird diese Kunst wenigstens scheinbar frei machen; wer ihr dann Bewußtsein giebt, der wird sie zur Darstellung einer schönen Idee ermächtigen; und von diesem Augenblick an wird sie die erste aller schönen Künste sein.“ —

Es würde, wie schon gesagt, zu weit und zu nichts führen, wenn wir, wie die erste, so die anderen Abteilungen der Symphonie zergliederten. Die zweite spielt in allerhand Windungen, wie der Tanz, den sie darstellen soll: die dritte, wohl überhaupt die schönste, schwingt sich ätherisch wie ein Halbbogen auf und nieder: die beiden letzten haben gar kein Centrum und streben fortwährend dem Ende zu. Immer muß man bei aller äußeren Unförmlichkeit den geistigen Zusammenhang anerkennen und man könnte hier an jenen — obwohl schiefen — Ausspruch über Jean Paul denken, den jemand einen schlechten Logiker und einen großen Philosophen nannte.

Bis jetzt hatten wir es nur mit dem Gewande zu thun: wir kommen nun zu dem Stoff, aus dem es gewirkt, auf die musikalische Komposition.

Vorne herein bemerk' ich, daß ich nur nach dem Klavierauszuge urteilen kann, in welchem jedoch an den entscheidendsten Stellen die Instrumente angezeigt sind. Und wäre das auch nicht, so scheint mir alles so im Orchestercharakter erfunden und gedacht, jedes Instrument so an Ort und Stelle, ich möchte sagen, in seiner Urtonkraft angewandt, daß ein guter Musiker, versteht sich bis auf die neuen Kombinationen und Orchestereffekte, in denen Berlioz so schöpferisch sein soll, sich eine leidliche Partitur fertigen könnte.

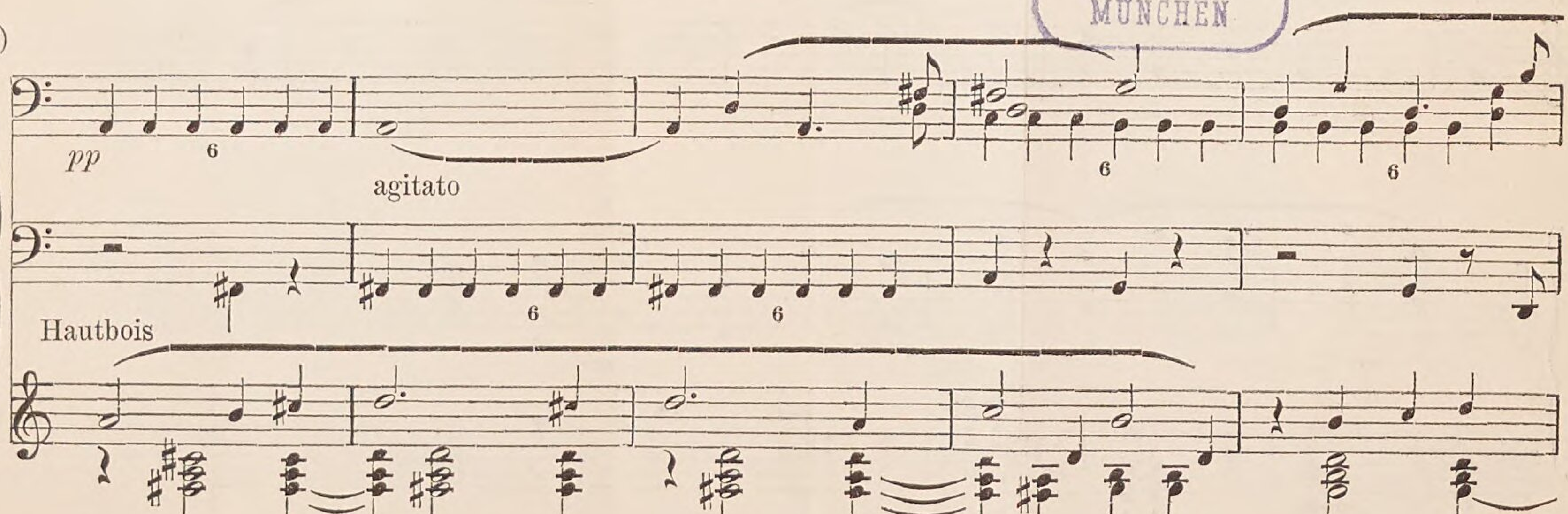
Ist mir jemals ein Urteil ungerecht vorgekommen, so ist es das summarische des Herrn Fétis[1]) in den Worten: je

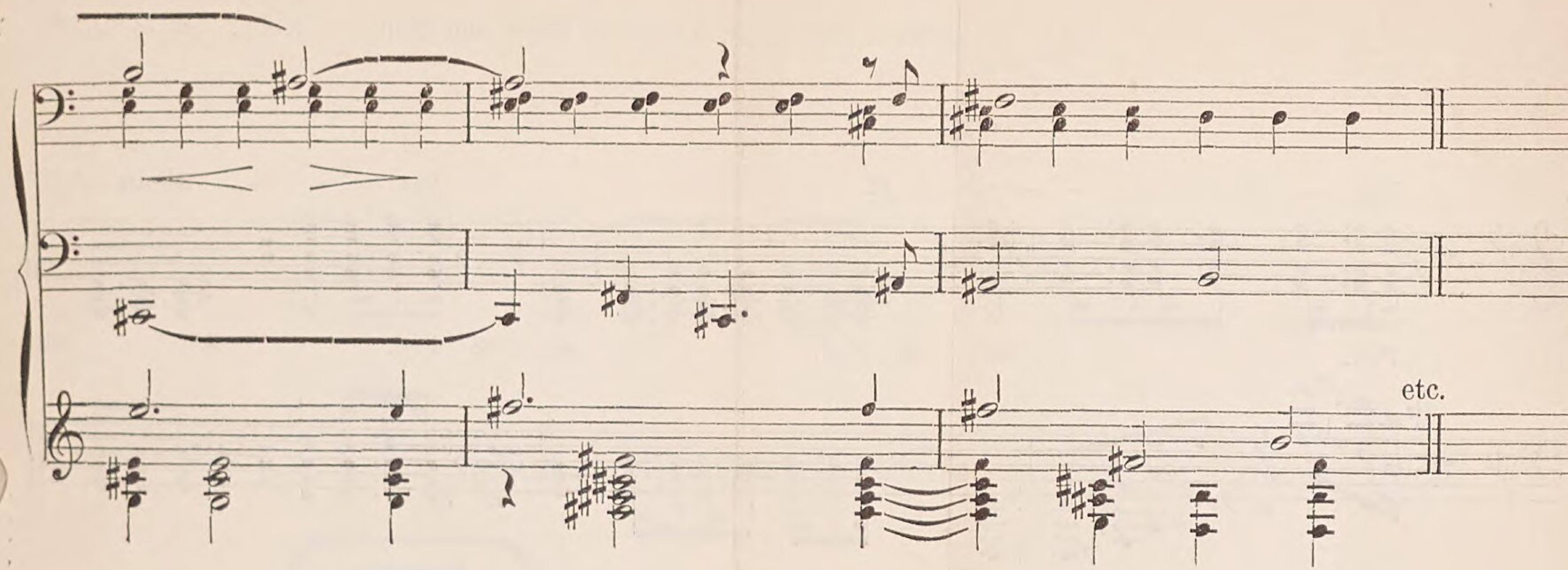
1) Franz Joseph Fétis, der berühmte Musikhistoriker (1784 bis 1871) veröffentlichte in der von ihm herausgegebenen Revue musicale

1)

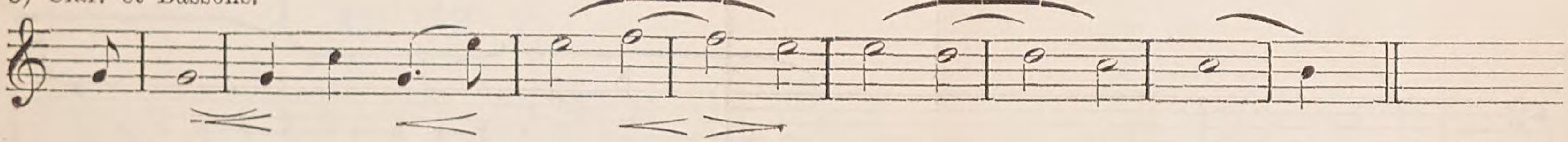

8va
ff
8va
dimin.
Ped.
sec.
Ped.
sec.
Ped.
etc.

2)


pp
6
agitato
6
6
6
6
6
Hautbois

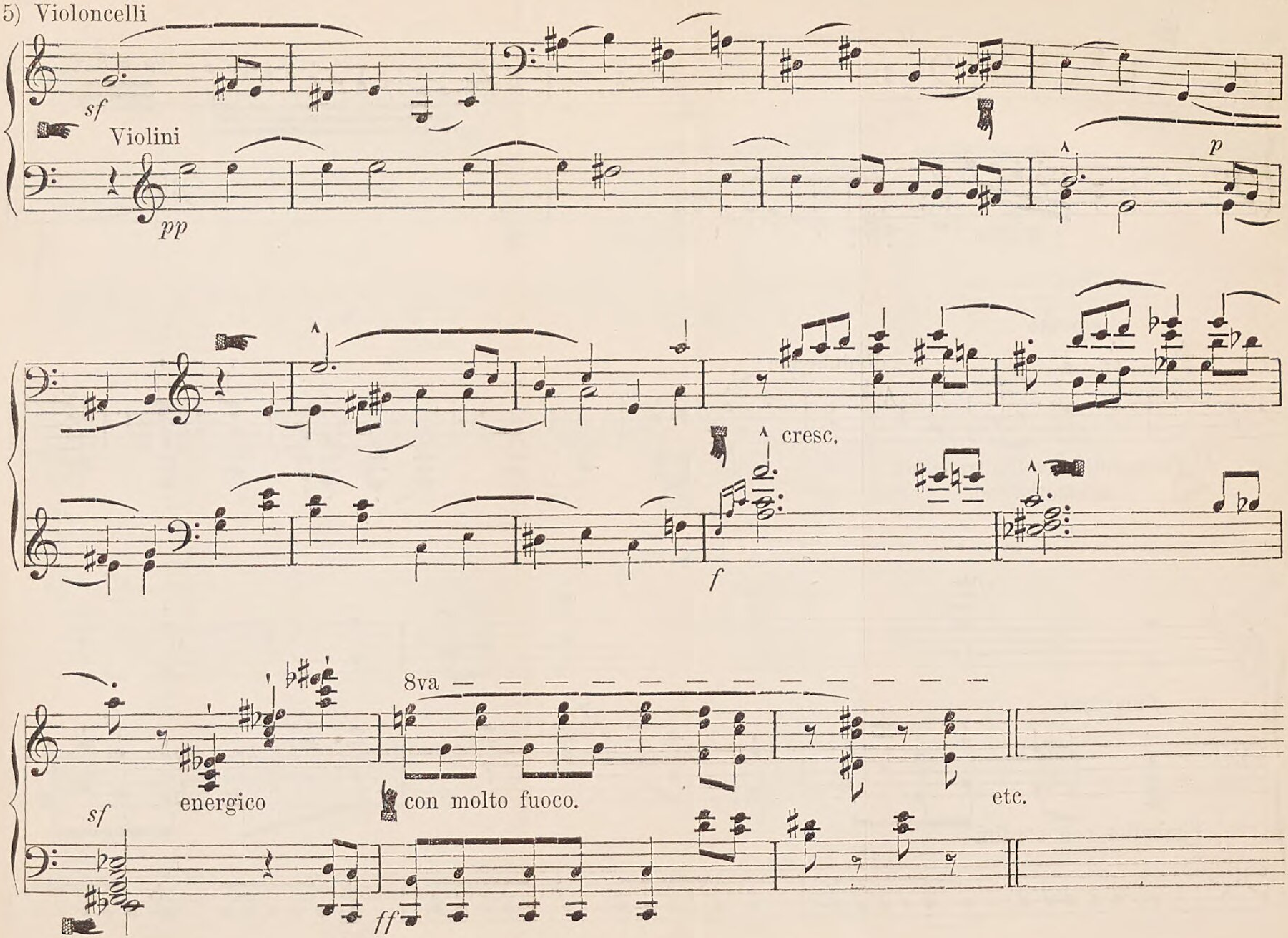


3) Clar. et Bassons.



4)




5) Violoncelli
sf
Violini
pp
p
cresc.
f
8va
sf
energico
con molto fuoco.
ff
etc.

6)

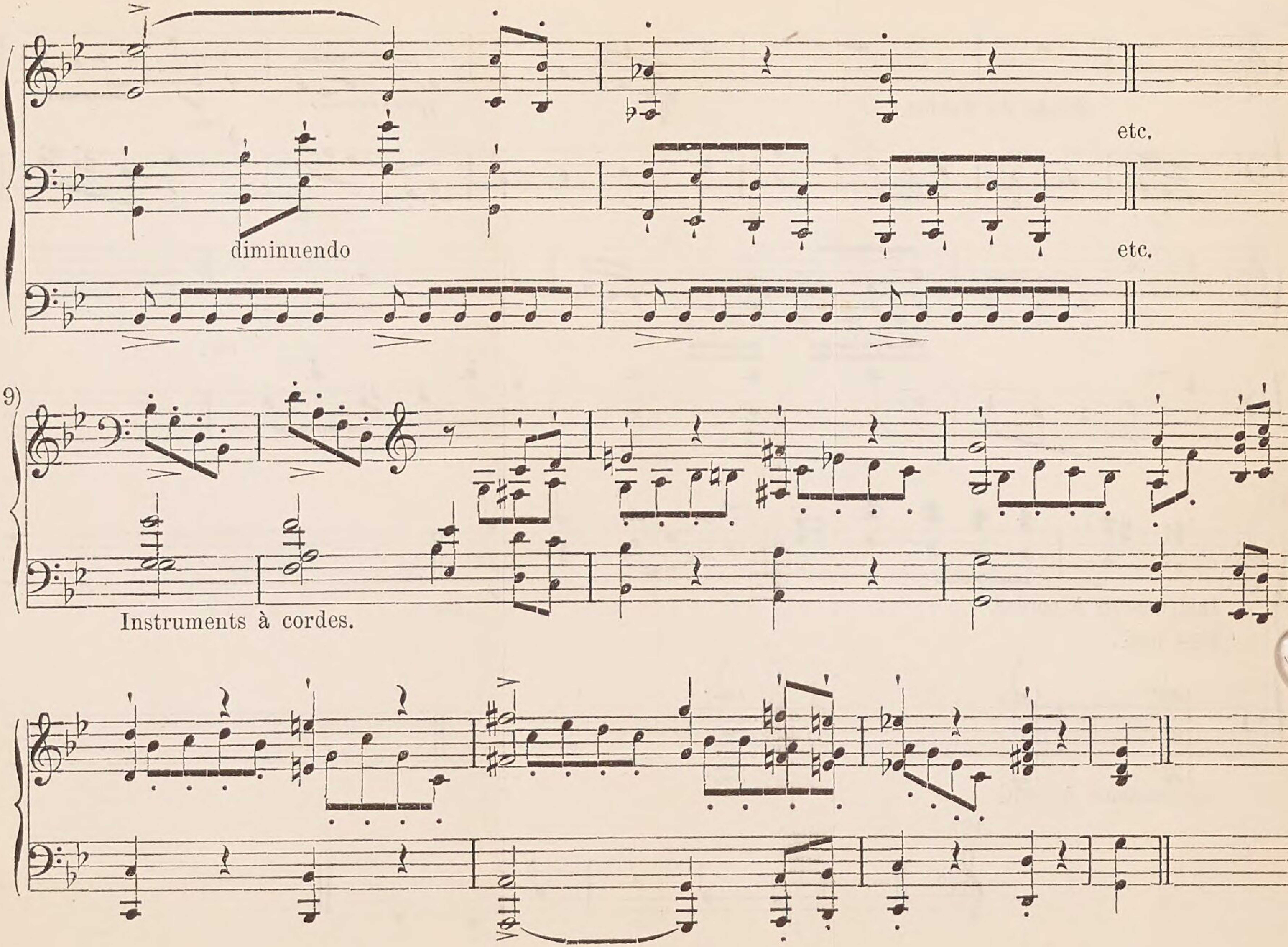

sf
f
Bassons
f
Flûte
pp
etc.
pizzic.
Clarinettes

7)

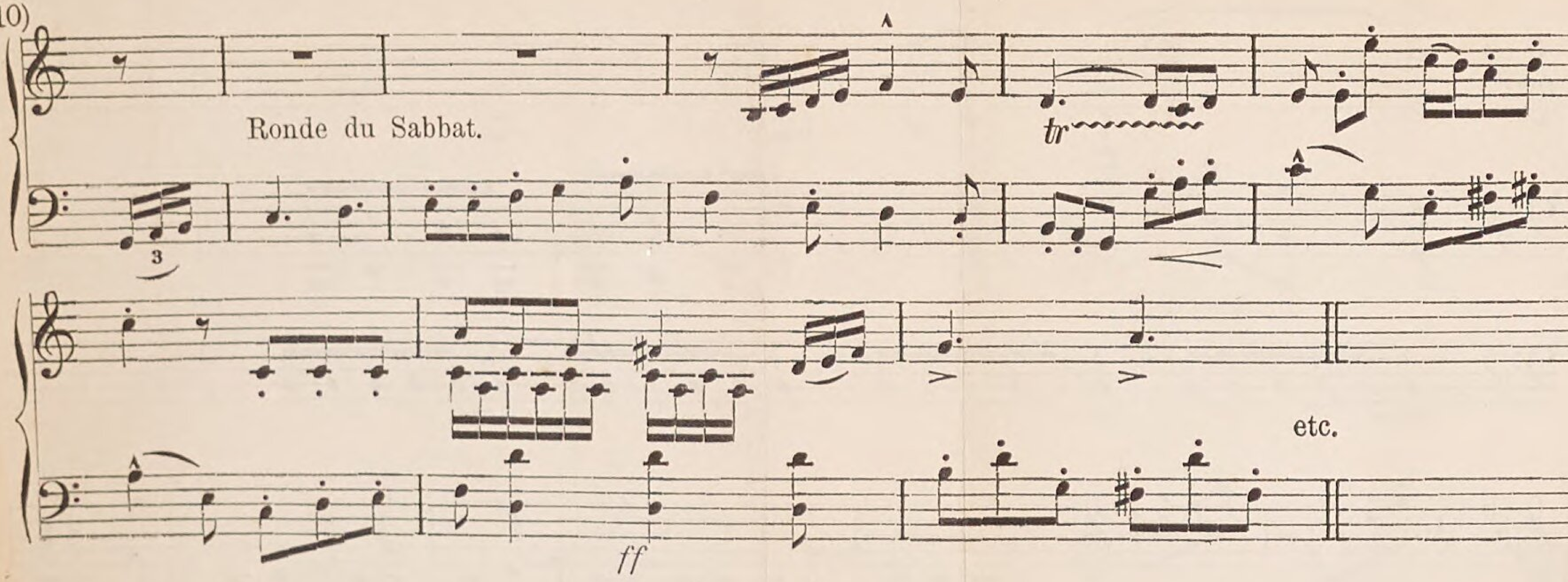

marcato
diminuendo
ff Violoncelles et Contrebasses
marcatissimo.

8)


sf
sf
f marcato
Timballes con sordini


etc.
diminuendo
etc.
9)
Instruments à cordes.

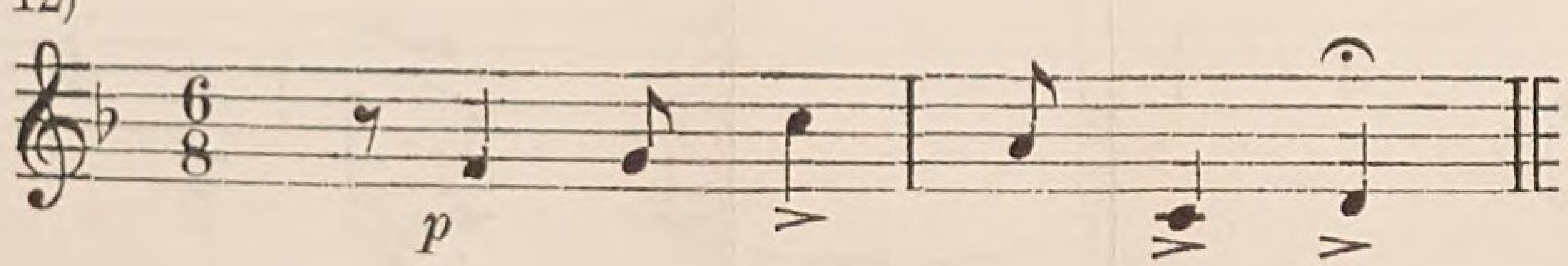
10)


Ronde du Sabbat.
tr
3
ff
etc.

11)


Instruments à cordes.
etc.
Dies irae.
Instruments à vent.

12)


p

vis, qu'il manquait d'idées mélodiques et harmoniques.[1]) Möchte er, wie er auch gethan, Berlioz alles absprechen, als da ist: Phantasie, Erfindung, Originalität, — aber Melodien- und Harmonien-Reichtum? Es fällt mir gar nicht ein, gegen jene übrigens glänzend und geistreich geschriebene Recension zu polemisieren, da ich in ihr nicht etwa Persönlichkeit oder Ungerechtigkeit, sondern geradezu Blindheit, völligen Mangel eines Organs für diese Art von Musik erblicke. Braucht mir doch der Leser nichts zu glauben, was er nicht selbst fände! So oft auch einzelne herausgerissene Notenbeispiele schaden, so will ich doch versuchen, das Einzelne dadurch anschaulicher zu machen.

Was den harmonischen Wert unserer Symphonie betrifft, so merkt man ihr allerdings den achtzehnjährigen,[2]) unbeholfenen Komponisten an, der sich nicht viel schiert um rechts und links, und schnurstracks auf die Hauptsache losläuft. Will Berlioz z. B. von G nach Des, so geht er ohne Komplimente hinüber (s. Notenbeispiel 1[3]) s. S. 16. Schüttle man mit Recht über solch Beginnen den Kopf! — aber verständige musikalische Leute, die die Symphonie in Paris gehört, versicherten, es dürfe an jener Stelle gar nicht anders heißen: ja jemand hat über die Berliozsche Musik das merkwürdige Wort fallen lassen: que cela est fort beau, quoique ce ne soit pas de la musique.[4]) Ist nun das auch etwas in die Luft parliert, so läßt es sich schon einmal anhören. Zudem finden sich solche krause Stellen nur ausnahmsweise:[5]) ich möchte sogar behaupten, seine Harmonie

---

eine abfällige Kritik der Symphonie fantast., die Schumann vor seiner eigenen den Lesern der Neuen Zeitschr. in deutscher Übersetzung vorlegte (Nrn. vom 19. u. 23. Juni 1835).

1) „Ich sah, daß es ihm an melodischer und harmonischer Erfindung fehlte."

2) Wie aus der oben gemachten Bemerkung hervorgeht, schrieb Berlioz die Symphonie im Alter von 25 Jahren.

3) Auf der Musikbeilage am Ende des Bandes.

4) „Das ist sehr schön, wenn auch keine Musik."

5) Vergl. jedoch S. 61 T. 1 zu 2. (Sch.)

zeichne sich trotz der mannigfaltigen Kombinationen, die er mit wenigem Material herstellt, durch eine gewisse Simplicität, jedenfalls durch eine Kernhaftigkeit und Gedrungenheit aus, wie man sie, freilich viel durchgebildeter, bei Beethoven antrifft. Oder entfernt er sich vielleicht zu sehr von der Haupttonart? Nehme man gleich die erste Abteilung: erster Satz[1]) lauter C moll: hierauf bringt er dieselben Intervalle des ersten Gedankens ganz getreu in Es dur:[2]) dann ruht er lange auf As[3]) und kömmt leicht nach C dur. Wie das Allegro aus dem einfachsten C dur, G dur und E moll gebaut, kann man in dem Umrisse nachsehen, den ich oben zeigte. Und so ist's durchweg. Durch die ganze zweite Abteilung klingt das helle A dur scharf durch, in der dritten das idyllische F dur mit dem verschwisterten C- und B dur, in der vierten G moll mit B- und Es dur; nur in der letzten geht es trotz des vorherrschenden C-Prinzips bunt durcheinander, wie es infernalischen Hochzeiten zukommt. Doch stößt man auch oft auf platte und gemeine[4]) Harmonien, — auf fehlerhafte, wenigstens nach alten Regeln verbotene,[5]) von denen indes einige ganz prächtig klingen, — auf unklare und vage,[6]) auf schlecht klingende, gequälte, verzerrte.[7]) Die Zeit, die solche Stellen als schön

---

1) S. 1—3 T. 5. — 2) S. 3 T. 6. — 3) S. 6 T. 4. — 4) S. 2 T. 6. 7, S. 6 T. 1—3, S. 8 T. 1—8, S. 21 letztes System 1—4, in der zweiten Abteilung S. 35 Syst. 5 T. 1—18. — 5) Gleich im Takt 1 S. 1 das H (wahrscheinlich ein Druckfehler), S. 3 T. 2—4, S. 9 T. 8 zu 9, T. 15—19, S. 10 T. 11—14, S. 20 T. 8—18, S. 37 T. 11—14, 28 zu 29, S. 48 Syst. 5 T. 2—3, S. 57 Syst. 5 T. 3, S. 62 T. 9—14, S. 78 Syst. 5 T. 1—3 und alles folgende, S. 82 Syst. 4 T. 1—2 und alles folgende, S. 83 T. 13—17, S. 86 T. 11—13, S. 87 T. 5—6. — Ich wiederhole, daß ich nur nach dem Klavierauszuge richte: in der Partitur mag Vieles anders aussehen.

6) S. 20 T. 3; vielleicht sind die Harmonien:

6⁀7	6⁀6♯	6♭⁀6♮	6⁀6♯
3♮ —	3 —	3♭ —	3 —
Dis,	E,	F,	Fis u. s. w.

S. 62 Syst. 5 T. 1—2, S. 65 Syst. 4 T. 3, wahrscheinlich ein Spaß von Liszt, der das Ausklingen der Becken nachmachen wollte. S. 79 T. 8—10, S. 81 T. 6 u. ff., S. 88 T. 1—3 u. a. mehr. (Sch.)

7) S. 2 Syst. 4, S. 5 T. 1, S. 9 T. 15—19, S. 17 von T. 7

sanktionieren wollte, möge nie über uns kommen. Bei Berlioz hat es jedoch eine besondere Bewandtnis; man probiere nur, irgend etwas zu ändern oder zu verbessern, wie es einem irgend geübten Harmoniker Kinderspiel ist, und sehe zu, wie matt sich alles dagegen ausnimmt! Den ersten Ausbrüchen eines starken Jugendgemütes wohnt nämlich eine ganz eigentümliche unverwüstliche Kraft innen; spreche sie sich noch so roh aus, sie wirkt um so mächtiger, je weniger man sie durch Kritik in das Kunstfach hinüberzuziehen versucht. Man wird sich vergebens bemühen, sie durch Kunst verfeinern oder durch Zwang in Schranken halten zu wollen, sobald sie nicht selbst mit ihren Mitteln besonnener umzugehen und auf eignem Wege Ziel und Richtschnur zu finden gelernt hat. Berlioz will auch gar nicht für artig und elegant gelten; was er haßt, faßt er grimmig bei den Haaren, was er liebt, möchte er vor Innigkeit zerdrücken, — ein paar Grade schwächer oder stärker: seht es einmal einem feurigen Jünglinge nach, den man nicht nach der Krämerelle messen soll! Wir wollen aber auch das viele Zarte und Schönoriginelle aufsuchen, das jenem Rohen und Bizarren die Wage hält. So ist der harmonische Bau des ganzen ersten Gesanges[1]) durchaus, so dessen Wiederholung in Es.[2]) Von großer Wirkung mag das 14 Takte lang gehaltene As der Bässe sein,[3]) ebenso der Orgelpunkt, der in den Mittelstimmen liegt.[4]) Die chromatischen, schwer auf- und absteigenden Sextaccorde[5]) sagen an und für sich nichts, müssen aber an jener Stelle ungemein imponieren. Die Gänge, wo in den Nachahmungen zwischen Baß (oder Tenor) und Sopran greuliche Oktaven und Querstände hindurchklingen,[6]) kann man nicht nach dem Klavierauszuge beurteilen; sind die Oktaven gut verdeckt, so muß es durch Mark und Bein erschüttern. — Der harmonische Grund zur zweiten

---

an eine ganze Weile fort, S. 30 Syst. 4 T. 6 zu 7, S. 28 T. 12—19, S. 88 T. 1—3 u. a. mehr.

1) S. 1 von T. 3 an. — 2) S. 3 T. 6. — 3) S. 6 T. 4. — 4) S. 11 T. 10. — 5) S. 12 T. 13. — 6) S. 17 T. 7. (Sch.)

Abteilung ist bis auf einige Ausnahmen einfach und weniger tief. Die dritte kann sich an reinem harmonischen Gehalte mit jedem andern symphonischen Meisterwerke messen: hier lebt jeder Ton. In der vierten ist alles interessant und im bündigsten, kernigsten Stil. Die fünfte wühlt und wüstet zu kraus; sie ist bis auf einzelne neue Stellen[1]) unschön, grell und widerlich.

So sehr nun auch Berlioz das Einzelne vernachlässigt und es dem Ganzen opfert, so versteht er sich doch auf das kunstreichere, feingearbeitete Detail recht gut. Er preßt aber seine Themas nicht bis auf den letzten Tropfen aus und verleidet einem, wie andere so oft, die Lust an einem guten Gedanken durch langweilige thematische Durchführung; er giebt mehr Fingerzeige, daß er strenger ausarbeiten könnte, wenn er wollte, und wo es gerade hinpaßt, — Skizzen in der geistreichen kurzen Weise Beethovens. Seine schönsten Gedanken sagt er meistens nur einmal und mehr wie im Vorübergehen[2]) (2).

Das Hauptmotiv zur Symphonie (3), an sich weder bedeutend, noch zur kontrapunktischen Arbeit geeignet, gewinnt immer mehr durch die späteren Stellungen. Schon vom Anfange des zweiten Teils wird es interessanter und so immer fort[3]) (2), bis es sich durch schreiende Accorde zum C dur durchwindet.[4]) In der zweiten Abteilung baut er es Note um Note in einem neuen Rhythmus und mit neuen Harmonien als Trio ein.[5]) Ziemlich am Schlusse bringt er es noch einmal, aber matt und aufhaltend.[6]) In der dritten Abteilung tritt es vom Orchester unterbrochen recitativisch auf;[7])

---

1) S. 76 vom Syst. 4 an, S. 80, wo der Ton Es in den Mittelstimmen gegen 29 Takte lang still hält, S. 81 T. 20, der Orgelpunkt auf der Dominante. S. 82 T. 11, wo ich vergebens die unangenehme Quinte auf Syst. 4 v. T. 1 zu 2 wegzubringen suchte. — 2) S. 3 T. 2, S. 14 Syst. 4 T. 6—18, S. 16 Syst. 6 T. 1—8, S. 19 Syst. 5 T. 1—15, S. 40 Syst. 4 T. 1—16. — 3) S. 16 Syst. 6 T. 3. — 4) S. 19 T. 7. — 5) S. 29 T. 1. — 6) S. 35 Syst. 5. — 7) S. 43 letzter Takt. (Sch.)

hier nimmt es den Ausdruck der fürchterlichsten Leidenschaft bis zum schrillen As, wo es wie ohnmächtig niederzustürzen scheint. Später[1]) erscheint es sanft und beruhigt, vom Hauptthema geführt. Im marche du supplice will es noch einmal sprechen, wird aber durch den coup fatal abgeschnitten.[2]) In der Vision spielt es auf einer gemeinen C- und Es-Klarinette,[3]) welk, entadelt und schmutzig. Berlioz machte das mit Absicht.

Das zweite Thema der ersten Abteilung quillt wie unmittelbar aus dem ersten heraus;[4]) sie sind so seltsam ineinander verwachsen, daß man den Anfang und Schluß der Periode gar nicht recht bezeichnen kann, bis sich endlich der neue Gedanke loslöst (4), der kurz darauf fast unmerklich wieder im Basse vorkömmt.[5]) Später greift er ihn noch einmal auf und skizziert ihn äußerst geistvoll (5); an diesem letzten Beispiele wird die Art seiner Durchführung am deutlichsten. Ebenso zart zeichnet er später einen Gedanken fertig, der ganz vergessen zu sein schien.[6])

Die Motive der zweiten Abteilung sind weniger künstlich verflochten; doch nimmt sich das Thema in den Bässen vorzüglich aus;[7]) fein ist, wie er einen Takt aus demselben Thema ausführt.[8])

In reizenden Gestalten bringt er den eintönigen Hauptgedanken[9]) der dritten Abteilung wieder; Beethoven könnte es kaum fleißiger gearbeitet haben. Der ganze Satz ist voll sinniger Beziehungen; so springt er einmal von C in die große Unterseptime; später benutzt er diesen unbedeutenden Zug sehr gut (6).

In der vierten Abteilung kontrapunktiert er das Hauptthema (7) sehr schön; auch wie er es sorgfältig in Es dur (8)

1) S. 49 T. 3. 13. — 2) S. 63 T. 4. — 3) S. 67 T. 1, S. 68 T. 1. — 4) S. 10 Syst. 5 T. 3. — 5) S. 11 T. 5, S. 12 T. 7. — 6) S. 9 T. 19, S. 16, T. 3. — 7) S. 31 T. 10, S. 37 T. 1. — 8) S. 28 T. 10. — 9) S. 39 T. 4, S. 42 T. 1, S. 47 T. 1. (Sch.)

und G moll (9) transponiert,[1]) verdient ausgezeichnet zu werden.

In der letzten Abteilung bringt er das Dies irae erst in ganzen, dann in halben, dann in Achtel-Noten;[2]) die Glocken schlagen dazu in gewissen Zeiträumen Tonica und Dominante an. Die folgende Doppelfuge (10) (er nennt sie bescheiden nur ein Fugato) ist, wenn auch keine Bachsche, sonst von schulgerechtem und klarem Baue. Das Dies irae und das Ronde du Sabbat werden gut ineinander verwebt (11). Nur reicht das Thema des letzten nicht ganz aus und die neue Begleitung ist so kommod und frivol wie möglich, aus auf- und niederrollenden Terzen gemacht. Von der drittletzten Seite an geht es kopfüber, wie schon öfters bemerkt; das Dies irae fängt noch einmal *pp* an.[3]) Ohne Partitur kann man die letzten Seiten nur schlecht nennen.

Wenn Herr Fétis behauptet, daß selbst die wärmsten Freunde Berlioz' ihn im Betreff der Melodie nicht in Schutz zu nehmen wagten, so gehöre ich zu Berlioz' Feinden: nur denke man dabei nicht an italienische, die man schon weiß, ehe sie anfängt.

Es ist wahr, die mehrfach erwähnte Hauptmelodie der ganzen Symphonie hat etwas Plattes und Berlioz lobt sie fast zu sehr, wenn er ihr im Programm einen „vornehm-schüchternen Charakter" beilegt (un certain caractère passioné, mais noble et timide); aber man bedenke, daß er ja gar keinen großen Gedanken hinstellen wollte, sondern eben eine festhängende quälende Idee in der Art, wie man sie oft tagelang nicht aus dem Kopfe bringt; das Eintönige, Irr-sinnige kann aber gar nicht besser getroffen werden. Ebenso heißt es in jener Recension, daß die Hauptmelodie zur zweiten Abteilung gemein und trivial sei; aber Berlioz will uns ja eben (etwa wie Beethoven im letzten Satze der A dur-

---

1) S. 87 T. 8. — 2) S. 71 Syst. 4 T. 7, S. 72 T. 6, ebenda T. 16. — 3) S. 55 T. 15, S. 57 T. 12, S. 58 T. 5, S. 60 T. 1. 10, und dann in der Umkehrung S. 61 T. 3. (Sch.)

Symphonie) in einen Tanzsaal führen, nichts mehr und nichts weniger. Ähnlich verhält es sich mit der Anfangmelodie (12) der dritten Abteilung, die Herr Fétis, wie ich glaube, dunkel und geschmacklos nennt. Man schwärme nur in den Alpen und sonstigen Hirtengegenden herum und horche den Schalmeien oder Alpenhörnern nach: genau so klingt es. So eigentümlich und natürlich sind aber alle Melodien der Symphonie; in einzelnen Episoden streifen sie hingegen das Charakteristische ganz ab und erheben sich zu einer allgemeinen, höheren Schönheit. Was hat man z. B. gleich am ersten Gesange auszusetzen, mit dem die Symphonie beginnt? Überschreitet er vielleicht die Grenzen einer Oktave um mehr als eine Stufe? Ist es denn nicht genug der Wehmut? Was an der schmerzlichen Melodie der Hoboe in einem der vorigen Beispiele? Springt sie etwa ungehörig? Aber wer wird auf alles mit Fingern zeigen! Wollte man Berlioz einen Vorwurf machen, so wär' es der der vernachlässigten Mittelstimmen; dem stellt sich aber ein besonderer Umstand entgegen, wie ich es bei wenigen anderen Komponisten bemerkt habe. Seine Melodien zeichnen sich nämlich durch eine solche Intensität fast jedes einzelnen Tones aus, daß sie, wie viele alte Volkslieder, oft gar keine harmonische Begleitung vertragen, oft sogar dadurch an Tonesfülle verlieren würden. Berlioz harmonisiert sie deshalb meist mit liegendem Grundbaß, oder mit den Accorden der umliegenden Ober- und Unterquinten.[1]) Freilich darf man seine Melodien nicht mit dem Ohre allein hören; sie werden unverstanden an denen vorübergehen, die sie nicht recht von innen heraus nachzusingen wissen, d. h. nicht mit halber Stimme, sondern mit voller Brust — und dann werden sie einen Sinn annehmen, dessen Bedeutung sich immer tiefer zu gründen scheint, je öfter man sie wiederholt.

Um nichts zu übergehen, mögen hier noch einige Be-

1) Das erste z. B. S. 19 T. 7, S. 47 T. 1, das zweite in der Hauptmelodie des „Balls", wo die Grundharmonien eigentlich A, D, E, A sind, dann im Marsch S. 47 T. 1. (Sch.)

merkungen über die Symphonie als Orchesterwerk und über den Klavierauszug von Liszt Raum finden.

Geborner Virtuos auf dem Orchester, fordert er allerdings Ungeheures von dem Einzelnen, wie von der Masse, — mehr als Beethoven, mehr als alle andere. Es sind aber nicht größere mechanische Fertigkeiten, die er von den Instrumentisten verlangt: er will Mitinteresse, Studium, Liebe. Das Individuum soll zurücktreten, um dem Ganzen zu dienen, und dieses sich wiederum dem Willen der Obersten fügen. Mit drei, vier Proben wird noch nichts erreicht sein; als Orchestermusik mag die Symphonie vielleicht die Stelle des Chopinschen Konzerts im Pianofortespiel einnehmen, ohne übrigens beide vergleichen zu wollen. Seinem Instrumentationsinstinkte läßt selbst sein Gegner, Herr Fétis, volle Gerechtigkeit widerfahren; schon oben wurde angeführt, daß sich nach dem bloßen Klavierauszuge die obligaten Instrumente erraten ließen. Der lebhaftesten Phantasie wird es indes schwer werden, sich einen Begriff von den verschiedenen Kombinationen, Kontrasten und Effekten zu machen. Freilich verschmäht er auch nichts, was irgend Ton, Klang, Laut und Schall heißt, — so wendet er gedämpfte Pauken an, Harfen, Hörner mit Sordinen, englisch Horn, ja zuletzt Glocken. Florestan meinte sogar, er hoffe sehr, daß er (Berlioz) alle Musiker einmal im Tutti pfeifen lasse, obwohl er ebenso gut Pausen hinschreiben könnte, da man schwerlich vor Lachen den Mund zusammenzuziehen imstande wäre, — auch sähe er (Florestan) in künftigen Partituren stark nach schlagenden Nachtigallen und zufälligen Gewittern auf. Genug, hier muß man hören. Die Erfahrung wird lehren, ob der Komponist Grund zu solchen Ansprüchen hatte und ob der Reinertrag am Genusse mit jenen verhältnismäßig steige. Ob Berlioz mit wenigen Mitteln etwas ausrichten wird, steht dahin. Begnügen wir uns mit dem, was er uns gegeben.

Der Klavierauszug von Franz Liszt verdiente eine weitläufige Besprechung; wir sparen sie uns, wie einige

Ansichten über die symphonistische Behandlung des Pianofortes für die Zukunft auf. Liszt hat ihn mit so viel Fleiß und Begeisterung gearbeitet, daß er wie ein Originalwerk, ein Resumé seiner tiefen Studien, als praktische Klavierschule im Partiturspiel angesehen werden muß. Diese Kunst des Vortrags, so ganz verschieden von dem Detailspiel des Virtuosen, die vielfältige Art des Anschlages, den sie erfordert, der wirksame Gebrauch des Pedals, das deutliche Verflechten der einzelnen Stimmen, das Zusammenfassen der Massen, kurz die Kenntnis der Mittel und der vielen Geheimnisse, die das Pianoforte noch verbirgt, — kann nur Sache eines Meisters und Genies des Vortrags sein, als welches Liszt von allen ausgezeichnet wird. Dann aber kann sich der Klavierauszug ungescheut neben der Orchesteraufführung selbst hören lassen, wie Liszt ihn auch wirklich als Einleitung zu einer späteren Symphonie von Berlioz (Mélologue, Fortsetzung dieser phantastischen[1]) vor kurzem öffentlich in Paris spielte.

Übersehen wir mit einem Augenblicke noch einmal den Weg, den wir bis jetzt zurücklegten. Nach unserem ersten Plane wollten wir über Form, musikalische Komposition, Idee und Geist in einzelnen Absätzen sprechen. Erst sahen wir, wie die Form des Ganzen nicht viel vom Hergebrachten abweiche, wie sich die verschiedenen Abteilungen meistens in neuen Gestalten bewegen, wie sich Periode und Phrase durch ungewöhnliche Verhältnisse von anderem unterscheide. Bei der musikalischen Komposition machten wir auf seinen harmonischen Stil aufmerksam, auf die geistreiche Art der Detailarbeit, der Beziehungen und Wendungen, auf die Eigentümlichkeit seiner Melodien und nebenbei auf die Instrumentation und auf den Klavierauszug. Wir schließen mit einigen Worten über Idee und Geist.

Berlioz selbst hat in einem Programme niedergeschrieben, was er wünscht, daß man sich bei seiner Symphonie denken soll. Wir teilen es in Kürze mit.

1) Sie heißt Lelio, ou Le retour à la Vie.

Der Komponist wollte einige Momente aus dem Leben eines Künstlers durch Musik schildern. Es scheint nötig, daß der Plan zu einem Instrumentaldrama vorher durch Worte erläutert werde. Man sehe das folgende Programm wie den die Musiksätze einleitenden Text in der Oper an. Erste Abteilung. Träume, Leiden (rêveries, passions). Der Komponist nimmt an, daß ein junger Musiker, von jener moralischen Krankheit gepeinigt, die ein berühmter Schriftsteller mit dem Ausdrucke „le vague des passions“ bezeichnet, zum erstenmal ein weibliches Wesen erblickt, das alles in sich vereint, um ihm das Ideal zu versinnlichen, das ihm seine Phantasie vormalt. Durch eine sonderbare Grille des Zufalls erscheint ihm das geliebte Bild nie anders als in Begleitung eines musikalischen Gedankens, in dem er einen gewissen leidenschaftlichen, vornehm-schüchternen Charakter, den Charakter des Mädchens selbst findet: diese Melodie und dieses Bild verfolgen ihn unausgesetzt wie eine doppelte fixe Idee. Die träumerische Melancholie, die nur von einzelnen leisen Tönen der Freude unterbrochen wird, bis sie sich zur höchsten Liebesraserei steigert, der Schmerz, die Eifersucht, die innige Glut, die Thränen der ersten Liebe bilden den Inhalt des ersten Satzes. — Zweite Abteilung. Ein Ball. Der Künstler steht mitten im Getümmel eines Festes in seliger Beschauung der Schönheiten der Natur, aber überall in der Stadt, auf dem Lande verfolgt ihn das geliebte Bild und beunruhigt sein Gemüt. — Dritte. Scene auf dem Lande. Eines Abends hört er den Reigen zweier sich antwortender Hirten; dieses Zwiegespräch, der Ort, das leise Rauschen der Blätter, ein Schimmer der Hoffnung von Gegenliebe, — alles vereint sich, um seinem Herzen eine ungewöhnliche Ruhe und seinen Gedanken eine freundliche Richtung zu geben. Er denkt nach, wie er bald nicht mehr allein stehen wird. . . . Aber wenn sie täuschte! Diesen Wechsel von Hoffnung und Schmerz, Licht und Dunkel drückt das Adagio aus. Am Schluß wiederholt der eine Hirte seinen Reigen, der andere antwortet nicht mehr. In

der Ferne Donner . . . Einsamkeit — tiefe Stille. — Vierte. Der Gang zum Richtplatz (marche du supplice). Der Künstler hat die Gewißheit, daß seine Liebe nicht erwidert wird, und vergiftet sich mit Opium. Das Narkotikum, zu schwach, um ihn zu töten, versenkt ihn in einen von fürchterlichen Visionen erfüllten Schlaf. Er träumt, daß er sie gemordet habe und daß er zum Tode verurteilt seiner eigenen Hinrichtung zusieht. Der Zug setzt sich in Bewegung; ein Marsch, bald düster und wild, bald glänzend und feierlich, begleitet ihn; dumpfer Klang der Tritte, roher Lärm der Masse. Am Ende des Marsches erscheint, wie ein letzter Gedanke an die Geliebte, die fixe Idee, aber vom Hiebe des Beiles unterbrochen nur halb. — Fünfte Abteilung. Traum in einer Sabbatnacht. Er sieht sich inmitten greulicher Fratzen, Hexen, Mißgestalten aller Art, die sich zu seinem Leichenbegängnisse zusammengefunden haben. Klagen, Heulen, Lachen, Wehrufen. Die geliebte Melodie ertönt noch einmal, aber als gemeines, schmutziges Tanzthema: sie ist es, die kömmt. Jauchzendes Gebrüll bei ihrer Ankunft. Teuflische Orgien. Totenglocken. Das Dies irae parodiert.

So weit das Programm. Ganz Deutschland schenkt es ihm: solche Wegweiser haben immer etwas Unwürdiges und Charlatanmäßiges. Jedenfalls hätten die fünf Hauptüberschriften genügt; die genaueren Umstände, die allerdings der Person des Komponisten halber, der die Symphonie selbst durchlebt, interessieren müssen, würden sich schon durch mündliche Tradition fortgepflanzt haben. Mit einem Worte, der zartsinnige, aller Persönlichkeit mehr abholde Deutsche will in seinen Gedanken nicht so grob geleitet sein; schon bei der Pastoralsymphonie beleidigte es ihn, daß ihm Beethoven nicht zutraute, ihren Charakter ohne sein Zuthun zu erraten. Es besitzt der Mensch eine eigene Scheu vor der Arbeitsstätte des Genius: er will gar nichts von den Ursachen, Werkzeugen und Geheimnissen des Schaffens wissen, wie ja auch die Natur eine gewisse Zartheit bekundet, indem sie ihre Wurzeln mit

Erde überdeckt. Verschließe sich also der Künstler mit seinen Wehen; wir würden schreckliche Dinge erfahren, wenn wir bei allen Werken bis auf den Grund ihrer Entstehung sehen könnten.

Berlioz schrieb indes zunächst für seine Franzosen, denen mit ätherischer Bescheidenheit wenig zu imponieren ist. Ich kann sie mir denken mit dem Zettel in der Hand nachlesend und ihrem Landsmann applaudierend, der alles so gut getroffen; an der Musik allein liegt ihnen nichts. Ob diese nun in einem, der die Absicht des Komponisten nicht kennt, ähnliche Bilder erwecken wird, als er zeichnen wollte, mag ich, der ich das Programm vor dem Hören gelesen, nicht entscheiden. Ist einmal das Auge auf einen Punkt geleitet, so urteilt das Ohr nicht mehr selbständig. Fragt man aber, ob die Musik das, was Berlioz in seiner Symphonie von ihr fordert, wirklich leisten könne, so versuche man ihr andere oder entgegengesetzte Bilder unterzulegen. Im Anfange verleidete auch mir das Programm allen Genuß, alle freie Aussicht. Als dieses aber immer mehr in den Hintergrund trat und die eigne Phantasie zu schaffen anfing, fand ich nicht nur alles, sondern viel mehr und fast überall lebendigen, warmen Ton. Was überhaupt die schwierige Frage, wie weit die Instrumentalmusik in Darstellung von Gedanken und Begebenheiten gehen dürfe, anlangt, so sehen hier viele zu ängstlich. Man irrt sich gewiß, wenn man glaubt, die Komponisten legten sich Feder und Papier in der elenden Absicht zurecht, dies oder jenes auszudrücken, zu schildern, zu malen. Doch schlage man zufällige Einflüsse und Eindrücke von Außen nicht zu gering an. Unbewußt neben der musikalischen Phantasie wirkt oft eine Idee fort, neben dem Ohre das Auge, und dieses, das immer thätige Organ, hält dann mitten unter den Klängen und Tönen gewisse Umrisse fest, die sich mit der vorrückenden Musik zu deutlichen Gestalten verdichten und ausbilden können. Je mehr nun der Musik verwandte Elemente die mit den Tönen erzeugten Gedanken oder Gebilde in sich tragen, von je poetischerem oder plastischerem Ausdrucke die Komposition sein, —

und je phantastischer oder schärfer der Musiker überhaupt auffaßt, umsomehr sein Werk erheben oder ergreifen wird. Warum könnte nicht einen Beethoven inmitten seiner Phantasien der Gedanke an Unsterblichkeit überfallen? Warum nicht das Andenken eines großen gefallenen Helden ihn zu einem Werke begeistern? Warum nicht einen andern die Erinnerung an eine selig verlebte Zeit? Oder wollen wir undankbar sein gegen Shakspeare, daß er aus der Brust eines jungen Tondichters ein seiner würdiges Werk hervorrief,[1]) — undankbar gegen die Natur und leugnen, daß wir von ihrer Schönheit und Erhabenheit zu unsern Werken borgten? Italien, die Alpen, das Bild des Meeres, eine Frühlingsdämmerung, — hätte uns die Musik noch nichts von allem diesem erzählt? Ja selbst kleinere, speziellere Bilder können der Musik einen so reizend festen Charakter verleihen, daß man überrascht wird, wie sie solche Züge auszudrücken vermag. So erzählte mir ein Komponist, daß sich ihm während des Niederschreibens unaufhörlich das Bild eines Schmetterlings, der auf einem Blatte im Bache mit fortschwimmt, aufgedrungen; dies hatte dem kleinen Stück die Zartheit und die Naivität gegeben, wie es nur irgend das Bild in der Wirklichkeit besitzen mag. In dieser feinen Genremalerei war namentlich Franz Schubert ein Meister und ich kann nicht unterlassen, aus meiner Erfahrung anzuführen, wie mir einesmals während eines Schubertschen Marsches der Freund, mit dem ich ihn spielte, auf meine Frage, ob er nicht ganz eigene Gestalten vor sich sähe, zur Antwort gab: „wahrhaftig, ich befand mich in Sevilla, aber vor mehr als hundert Jahren, mitten unter auf- und abspazierenden Dons und Donnen, mit Schleppkleid, Schnabelschuh, Spitzdegen“ u. s. w. Merkwürdigerweise waren wir in unsern Visionen bis auf die Stadt einig. Wolle mir keiner der Leser das geringe Beispiel wegstreichen!

---

1) Es ist wohl Mendelssohns Ouverture zum „Sommernachtstraum“ gemeint.

Ob nun in dem Programme zur Berliozschen Symphonie viele poetische Momente liegen, lassen wir dahingestellt. Die Hauptsache bleibt, ob die Musik ohne Text und Erläuterung an sich etwas ist, und vorzüglich, ob ihr Geist inwohnt. Vom ersten glaub' ich einiges nachgewiesen zu haben; das zweite kann wohl niemand leugnen, auch nicht einmal da, wo Berlioz offenbar fehlte.

Wollte man gegen die ganze Richtung des Zeitgeistes, der ein Dies irae als Burleske duldet, ankämpfen, so müßte man wiederholen, was seit langen Jahren gegen Byron, Heine, Victor Hugo, Grabbe und ähnliche geschrieben und geredet worden. Die Poesie hat sich, auf einige Augenblicke in der Ewigkeit, die Maske der Ironie vorgebunden, um ihr Schmerzensgesicht nicht sehen zu lassen; vielleicht daß die freundliche Hand eines Genius sie einmal abbinden wird.

Noch mancherlei Übles und Gutes gäb' es hier zu beraten; indes brechen wir für diesmal ab!

Sollten diese Zeilen etwas beitragen, einmal und vor allem Berlioz in der Art anzufeuern, daß er das Excentrische seiner Richtung immer mehr mäßige, — sodann seine Symphonie nicht als das Kunstwerk eines Meisters, sondern als eines, das sich durch seine Originalität von allem Daseienden unterscheidet, bekannt zu machen, — endlich deutsche Künstler, denen er im Bunde gegen talentlose Mittelmäßigkeit eine starke Hand gereicht, zu frischerer Thätigkeit anzuregen, so wäre der Zweck ihrer Veröffentlichung erfüllt.

Neue Sonaten für das Pianoforte.

C. Löwe, der Frühling, eine Tondichtung in Sonatenform (in G).

Werk 47.

Vom Frühling sollte schon an und für sich in jeder Musik etwas zu finden sein; diesmal legt der phantasievolle Sänger ein besonderes Opfer auf seinem Altare nieder. Zwar hätte man von Löwe eher eine Wintersonate erwartet, in der ich schon im voraus (käme er dem Wunsche nach) den Schnee unter den Wägen höre und die Nachtvögel um den Turmknopf; aber auch dem Frühling hat er seine Zeichen abgelauscht, wenn auch nicht wie Beethoven, dessen sechste Symphonie sich zu andern idyllischen Kompositionen wie das Leben eines großen Mannes zu dessen Biographien verhält, so doch wie ein Dichter mit klarem offenem Auge; und das erfreut schon einmal in einer Zeit und in einer Kunst, die sich immer faustischer in sich hinein- und dem frischen Lebensgenusse finstre Mystik vorzieht. Wer also Nachtscenen und Nordlichter erwartet, irrt sich; aber dafür sieht er eine angrünende Wiese, hier und da eine Knospe mit einem Schmetterling. Dies über die Musik als Dichtung. Als Komposition selbst kann man sie weder neu noch tief erfunden nennen; Melodien und Harmonien schließen sich natürlich, oft simpel aneinander; das Ganze ist vielleicht zu flüchtig empfangen und geboren. Der Komponist verstehe uns recht! Beethoven singt in seiner Pastoralsymphonie so einfache Themas, wie sie irgend ein kindlicher Sinn erfinden kann; sicher aber schrieb er nicht alles auf, was ihm die erste Begeisterung eingab, sondern wählte unter vielem. Und das ist's, was wir dieser, wie mehren andern Kompositionen von Löwe vorwerfen, daß sie mit der leisesten Stimme oft rechte Ansprüche machen und daß uns zugemutet wird, Gewöhnliches, hundertmal Dagewesenes, weil es ein bedeutender Komponist wiederholt, der Güte der Haupt-

sache halber so mit hinzunehmen. Wir zweifeln, ob eines von den lebenden Talenten, die Löwen ebenbürtig gegenüberstehen, manches Einzelne in der Sonate hätten drucken lassen. Will man auch Stellen, wie das erste Thema des ersten Satzes, den Anfang des zweiten Teiles desselben Satzes u. m. a., durch die einfache Anlage und durch das Terrain, auf dem das Ganze spielt und gemalt ist, entschuldigen, so muß doch, wie wir schon oft gesagt, in der Malerei so viel Musik enthalten sein, daß diese für sich gilt und das Ohr vom Auge nichts zu entlehnen hat. Daher finden wir den zweiten Satz, als den musikalisch selbständigsten, am gelungensten und daher z. B. die Einleitung am wenigsten geraten. —

Wie dem sei, so empfehlen wir die Sonate namentlich Lehrern nachdrücklich, daß sie sie jüngere Schüler spielen lassen, denen die durchweg klare und natürliche Empfindung wohlgefällig und bildend sein muß.

Sonate (in A) von Franz Graf von Pocci, Frühlingssonate (in E) von demselben.

Hätte mir jemand den Titel zugehalten, so würde ich auf eine Komponistin geraten und vielleicht so geurteilt haben: Wie du heißen magst, Adele — Zuleika, ich liebe dich vorweg, wie alle, die Sonaten schreiben! Hörtest du nur auch immer so auf wie du anfängst, so z. B. in der Frühlingssonate, wo einen auf der ersten Seite ordentlich Märzveilchen anduften. . . . Aber während dein schwärmerisches Auge am Mondhimmel herumschweift oder dein Herz im Jean Paul, so fällt dir das Rosaband ein, das deine Freundin so wohl kleidet; auch verwechselst du noch häufig das „daß" mit dem „das", so nett deine Handschrift übrigens aussieht, — mit einem Worte, du bist ein gutes siebzehnjähriges Kind mit viel Liebe und Eitelkeit, viel Innigkeit und Eigensinn. Mit Worten, wie „Tonica", „Dominante" oder gar „Kontrapunkt" erschreck' ich dich gar nicht, denn du würdest mir lachend ins

Wort fallen und sagen: „ich hab' es nun einmal so gemacht und kann nicht anders“, und man müßte dir dennoch gut sein. Wär' ich aber dein Lehrer und klug, so gäb' ich dir oft von Bach oder Beethoven in die Hände (von Weber, den du so sehr liebst, gar nichts), damit sich Gehör und Gesicht schärfe, damit dein zartes Fühlen festes Ufer bekomme und dein Gedanke Sicherheit und Gestalt. Und dann wüßt' ich nicht, was dir selbst eine „neuste“ Zeitschrift für Musik anhaben könnte, das sich nicht auf „lieb und schön“ reimte.

Eusebius.

Wie schlau mein Eusebius d'rum herum geht! Warum nicht ganz offen: „der Herr Graf hat sehr viel Talent, aber wenig studiert“. Florestan.

Sonate von F. Lachner.[1])

Werk 39.

Man würde erstaunen über den Ernst und die Tiefe, wenn obige Sonate von einem Franzosen oder gar Italiener komponiert wäre. Es giebt eben noch keine Weltkunst und ebendaher keine Kritik, die nicht ihren Maßstab nach dem Standpunkte der Bildung, auf dem die verschiedenen Nationen stehen, und nach deren Charakter richtete. Lachner ist ein Deutscher; ein deutsches geradegehendes Wort wird ihm recht sein.

Wir wissen nicht, ob wir uns freuen oder betrüben sollen, daß wir außer dieser Sonate, vielen Liedern und einer Symphonie, die wir einmal gehört, nichts weiter von Lachners Kompositionen kennen. Er ist einer der schwierigsten Charaktere für die Kritik, nicht deshalb, weil er so dunkeltief dächte, daß ihm gar nicht beizukommen, sondern der Schlangenglätte halber, mit der er überall, will man ihn festhalten, aus der Hand entschlüpft. Hat er etwas Fades gesprochen, so macht er es kurz darauf durch ein herrlich Wort gut; ärgert man sich an einem Spohrschen oder Franz Schubertschen Anklange, so

1) Geb. 1804.

kömmt bald etwas ihm allein Gehöriges; hält man jetzt alles für Trug und Schein, so giebt er sich einen Augenblick später offen und unverhohlen. Man findet in dieser Sonate, was man will: — Melodie, Form, Rhythmus (in dem er jedoch am schwächsten erfindet), Fluß, Klarheit, Leichtigkeit, Korrektheit, und dennoch rührt nichts, faßt nichts, dringt nichts tiefer als bis in das Ohr. Wir glaubten, die Schuld läge an unsrer eigenen Stimmung und legten, um den spätern Eindruck mit dem ersten zu vergleichen, die Sonate geflissentlich lange Zeit beiseite, fragten auch andere um ihre Meinung; dasselbe Resultat, dieselbe Antwort. Die Sache darf nicht leicht genommen werden. Auf Lachner sind schöne Hoffnungen gegründet worden. Eine nachsichtige Kritik sah ihm seines Talentes halber vieles nach. Es wird Zeit, daß er streng über sich wache, um sich nicht noch unklarer in sich hinein zu verwickeln. Es giebt nämlich gewisse Halbgenies, die mit einer ungemeinen Lebhaftigkeit und Empfänglichkeit alles Außerordentliche, sei es Gutes oder Übles, in sich aufnehmen und wie ihr Eigentum verarbeiten. Sie haben einen Geniusflügel und einen andern von Wachsfedern. In guter Stunde, in der Erregung trägt wohl jener den andern mit in die Höhe; aber im Normalzustande der Ruhe schleppt der wächserne lahm hinter dem andern her. Oft möchte man solch hartes Urteil über ähnliche Charaktere zurücknehmen, — denn es glückt ihnen mancher Wurf; — oft ihnen gänzlich vom Schaffen abraten, weil sie selbst nicht wissen, wie arg sie sich und andere täuschen. Sie leben in immerwährender Spannung, in einer steten Krisis, in der man sie auch ruhig lassen und sie sich selbst aus ihr herausarbeiten lassen sollte, weil sie ein Wort des Tadels noch hartnäckiger, ein Wort des Lobes jedoch leicht übermütig macht. Da sie aber meist Ruhmsucht und nicht genug Gewalt über sich besitzen, der Welt gegenüber mit ihren Werken zurückzuhalten, so kann dieser natürlich das Unausgebildete und Zweideutige ihres Wesens nicht entgehen. Eben deshalb, weil in solchen Charakteren und Kompositionen noch

kein System und Stil beim Namen genannt werden kann, täuscht man sich auch oft in ihnen und über ihre Zukunft und sagt vielleicht Schlimmeres voraus, als geschieht. Das letzte wünschen wir in Bezug auf Lachner von ganzem Herzen und begeben uns von selbst aller divinatorischen Kritik. Nehme er dieses Wort, das mehr eine ganze Klasse, und Lachnern nur teilweise trifft, als den Ausspruch vieler an, die, über seine künstlerischen Anlagen durchaus einverstanden, das Nebengefühl nicht unterdrücken können, daß von ihm Höheres zu erwarten stände, wenn er den Beifall des großen Haufens dem schwerer wiegenden Lobe seiner Kunstgenossen aufopfern wollte. —

Kritische Umschau.

Duo zu vier Händen für Pianoforte von W. Taubert.

Werk 11.

Nach öfterm Anhören und Durchspielen des überdem klaren Satzes fühlte ich immer eine Lücke. Es war als müßte noch etwas kommen oder als wäre etwas vorweg gegangen, was das Spätere erklärte. Formell und an sich ist es abgeschlossen, nicht der Idee nach. Ich weiß nicht, ob eine Sonate damit angelegt war und der Komponist beim letzten Satz angefangen hat, wie das wohl geschieht.

Die Menschen sind unleidlich und ungebildet überdies, die gleich ihren Musikschrank umwenden, um Ähnlichkeiten und Reminiscenzen herauszusuchen. Es kann kein Vorwurf sein, daß der Stil des Duos dem der bekannten, aber tiefer gehenden Onslowschen Sonate in E moll etwas verwandt scheint, ebensowenig daß, wie in jener ein Saiteninstrumentcharakter, im vorliegenden Stücke ein noch breiterer Instrumentalcharakter vorherrscht. Wer sein Instrument kennt und studiert hat, wird die Linie treffen. So wird auf der einen Seite der gehaltene Ton der menschlichen Stimme gewissen Instrumenten fremd bleiben, während durch vielseitige Prüfung anderer, die dem

eignen Instrument mehr oder weniger verwandt sind, neue Wirkungen sich entdecken. Wenn ich daher gleich in den ersten Takt Pauken, in den zweiten das antwortende Tutti, in die späteren kurzen Achtel Violinunisonos legen kann, so ist der Charakter des Instruments, für welches geschrieben worden, noch nicht verletzt, sondern der Genuß überhaupt vielleicht erhöht. —

Nach den Proben, die der Komponist in den vorjährigen Leipziger Winterkonzerten von seinem Kompositionstalent ablegte, ging ich mit etlichen Erwartungen, zu denen mich jene berechtigten, an das Werk. Ich täuschte mich nicht. Herr Taubert geht im Werke einen kräftigen schätzbaren Bürgerschritt, überschreitet nie[1]) verbotene Wege, ohne Furcht, mit dem Paß in der Tasche. Wir sind alle sehr schlimm. Sitzen wir im Wagen, so beneiden wir den Fußgänger, der langsam genießen und vor jeder Blume so lange stehen bleiben kann, als er will. Gehen wir zu Fuß, so werden wir's recht herzlich satt und nähmen vorlieb mit dem Bock. Ich meine: gewisse Fehler des einen würden wir dem andern für Tugenden anrechnen. Gäbe es einen Geistertausch, so würde ich Herrn Taubert etwas vom Blute einiger Hypergenialen, diesen etwas von der Mäßigung und dem Anstande jenes geben. Man mache dieser Ansicht Vorwürfe! Allerdings soll ein Kunstwerk nicht ein Alphabet aller ästhetischen Epitheten geben; aber die Kritik soll die notwendigen Forderungen (die vermißten, nicht die fehlenden), denen der Künstler nicht nachgekommen ist, nicht verheimlichen. Ich glaube, der echte poetische Schwung wäre eine. Im Werke gehen aber die Flügel nur langsam auf und nieder. Deute der Komponist diesen Ausspruch nicht falsch! Von welchen soll Heil und Segen in der Kunst zu erwarten sein, als von denen, die außer dem edlern Streben auch die größere Kraft besitzen, beides in Einklang zu bringen? Gerade die Besseren mögen mit ihren unbedeuten-

1) Den 4ten Takt auf S. 14 vielleicht ausgenommen. (Sch.)

deren Sachen zurückbleiben! Es kann mich erboßen, wenn ich so zusammengeschriebene „Souvenirs“ von einem Meister, wie Moscheles, in die Hände bekomme mit komponierenden Musikstatisten hinterdrein, die rufen: „Der hat's auch nicht besser gemacht!“ Das vorliegende Duo ist freilich besser, als tausend dergleichen, aber der Ansprüche an den besseren giebt es auch tausend mehr. Gegen Talente soll man nicht höflich sein. Vor Herz oder Czerny ziehe ich den Hut — höchstens mit der Bitte, mich nicht ferner zu inkommodieren.

Dies im Ganzen und für den Komponisten, der vielen durch ein vorzügliches Pianofortekonzert, das er der Welt bald vorlegen wolle, wert geworden ist. Wiegt nun unser Werk bei weitem innerlich wie äußerlich leichter, so ist ihm doch Verbreitung zu wünschen. Man kann diese sogar voraussagen, da es ziemlich handlich, ohne höher fliegende Passagen geschrieben, angenehm, ja sogar schön klingen kann, wenn man es immer mit der vortrefflichen Dilettantin, der es zugeeignet ist,[1]) spielen könnte. —

Das Ganze geht in A moll, obwohl es vielleicht eher einen G moll-Charakter aussprechen will. So gesangreich, fast innig das erste Thema ist, so arm sticht das zweite in E moll dagegen ab. Den Gedanken, dem ersten gezogenen ein zweites in abgeschlossenen Noten als Kontrast entgegenzusetzen, müßte man loben, wenn das in E minor bedeutender in der Erfindung und nicht sogar harmonieleer wäre. Das Mißlungene, Unkanonische tritt bei der spätern Bearbeitung um so stärker vor, die mehr gemacht, geschrieben, wenig Genialisches hat. Gut bleibt's immer, daß sich die Armut hier wenigstens offen zeigt. — Wollt ihr aber wissen, was durch Fleiß, Vorliebe, vor allem durch Genie aus einem einfachen Gedanken gemacht werden kann, so leset in Beethoven und sehet zu, wie er ihn

---

1) Frau Henriette Voigt (s. S. 28 Anm. 3). Als sie 1839, erst dreißigjährig, starb, weihte ihr Schumann in der Zeitschrift die „Erinnerung an eine Freundin“, die auch in die „Ges. Schriften“ übergegangen ist.

in die Höhe zieht und adelt, und wie sich das anfangs gemeine Wort in seinem Mund endlich wie zu einem hohen Weltenspruch gestaltet. —

Ich wünschte vorhin dem Werk Verbreitung. Ich meine so. Vor allem thut es not, der jungen anwachsenden Zeit etwas an die Hand zu geben, was sie vor dem schlimmen Einfluß bewahre, den gewisse niedrigvirtuosische Werke auf jene ausgeübt. Je allgemeiner der Kunstsinn, je besser. Für jede Stufe der Bildung sollen Werke da sein. Beethoven hat sicher nicht gewollt, daß man ihn meint, wenn von Musik die Rede ist. Er hätte das sogar verworfen. Darum für alle das Rechte und Echte! Nur für das Heuchlerische, für das Häßliche, das sich in reizende Schleier hüllt, soll die Kunst kein Spiegelbild haben. Wäre der Kampf nur nicht zu unwürdig! — Doch, jenen Vielschreibern, deren Werkzahl sich nach der Bezahlung richtet (es giebt berühmte Namen darunter), jenen Anmaßenden, die sich wie außer dem Gesetz stehend betrachten, endlich jenen armen oder verarmten Heuchlern, die ihre Dürftigkeit noch mit bunten Lumpen herausputzen, muß mit aller Kraft entgegengetreten werden. Sind diese niedergedrückt, so greift die Masse von selbst nach dem Bessern.

Großes Septuor für Pianoforte, Violine, Viola, Klarinette, Horn, Violoncell und Kontrabaß von J. Moscheles.[1])

Werk 88.

Die Recension wird wenig länger werden, als der Titel, da wir das Werk noch nicht im Ensemble gehört. Das Pianoforte scheint natürlich zu dominieren, wenn auch nicht autokratisch, doch monarchisch, daher wir es verantworten wollen, wenn wir den Genuß, den uns die Klavierstimme und einzelne Blicke in die Instrumentalbegleitung gegeben, auch anderen versprechen.

---

1) 1794—1870.

Sollten manche, namentlich in den drei letzten Sätzen, das bewegliche Leben seines früheren Sextettes vermissen, so danke man doch überhaupt dem Himmel, daß wieder einmal ein kompliziertes Stück erscheint, welches an sich den ganzen Ernst und Fleiß des Tonsetzers in Anspruch nimmt und diesmal auch das Studium, was es reproduciert erfordert, sicherlich verdient und belohnt. Denn es scheint als wollten sich die jüngeren Pianofortekomponisten nach und nach außer aller Verbindung mit anderen Instrumenten setzen und ihr Instrument zum unabhängigen Orchester en miniature erheben, — ja nicht einmal Vierhändiges sieht und hört man viel. Sei dem wie ihm wolle, geschieht damit ein Vorschritt der Pianofortemusik oder ein Rückschritt im größern Ganzen, so wollen wir auch an die Freude und den Nutzen denken, den öfteres Zusammenleben und Zusammenstreben immer geschafft hat und fürder schaffen wird. —

Die Schwierigkeiten der Klavierstimme sind weder gewagt, noch durchaus neu, aber wohlerwogen und zum Ganzen gehörig. Die eigentümliche, gesunde und kernhafte Spielweise dieses Virtuosen fällt einem auf jeder Seite ein.

In der Ausgabe ohne Begleitung — (wie in allen Arrangements überhaupt) — wünschten wir an den Stellen, welche durch die anderen Instrumente gestützt werden und erst durch sie Bedeutung annehmen, eine noch genauere Angabe des Accompagnements, als es schon geschehen ist, nicht damit der Spieler weniger aufzupassen brauche, sondern damit er beim Einzelspiele die Instrumente in der Phantasie gleichsam forttragen könne. Sollen aber beim Fehlen des Accompagnements die Stimmen konzentriert werden, wie auf S. 10 angegeben ist, so dünkt uns, müsse man, was treu kopiert auf dem Klaviere nicht wirkt, durch andere und neue Mittel zu heben suchen. Wie es aber an der angeführten Stelle gemacht ist, empfindet man eine Lücke und Leere, die sehr leicht ausgefüllt werden konnte. Es ist das nur Nebensache und es kömmt uns nicht bei, einem so denkenden und gewissenhaft

arbeitenden Tonsetzer, als welcher Moscheles in seinen größeren Arbeiten dasteht, hiermit etwas zu sagen, was er nicht schon gewußt, als Referent seine Alexandervariationen studiert, nämlich vor mehr als zehn Jahren: aber für andere Komponisten bemerken wir es. Denn darin, daß diese z. B. die Tuttis ihrer Konzerte so nachlässig und unklaviermäßig arrangieren, Bässe unten, Melodie oben, in der Mitte zwei stumme Oktaven, darin liegt die Schuld, wenn sie (die Tuttis) so unverantwortlich gemein als Nebensachen abgethan werden, daß man noch froher ist als der Spieler selbst, wenn er aufhört und mit dem Solo anfängt. Mit der Ausrede aber, daß man sich während der Tuttis erholen müsse, verschont uns gänzlich und wir können Euch als Muster und zur Nachahmung, wie man Komponisten und Kompositionen zu achten habe, niemanden mehr empfehlen, als Moscheles selbst, den wir öfters privatim seine Konzerte spielen gehört und der mit solcher Kraft und Energie, mit solcher Zartheit in der Nüancierung der verschiedenen Instrumente das Orchester mit den zehn Fingern zusammenhielt und wiedergab, daß wir ihn darin erst recht als Künstler erkannten.

Felix Mendelssohn, sechs Lieder ohne Worte für das Pianoforte. (Zweites Heft.)

Wer hätte nicht einmal in der Dämmerungsstunde am Klavier gesessen (ein Flügel scheint zu hoftonmäßig) und mitten im Phantasieren sich unbewußt eine leise Melodie dazu gesungen? Kann man nun zufällig die Begleitung mit der Melodie in den Händen allein verbinden, und ist man hauptsächlich ein Mendelssohn, so entstehen daraus die schönsten Lieder ohne Worte. Leichter hätte man es noch, wenn man geradezu Texte komponierte, die Worte wegstriche und so der Welt übergäbe, aber dann ist es nicht das rechte, sondern sogar eine Art Betrug, — man müßte denn damit eine Probe ·r musikalischen Gefühlsdeutlichkeit anstellen wollen und den

Dichter, dessen Worte man verschwiege, veranlassen, der Komposition seines Liedes einen neuen Text unterzulegen. Träfe er im letzten Falle mit dem alten zusammen, so wäre dies ein Beweis mehr für die Sicherheit des musikalischen Ausdruckes. Zu unsern Liedern! Klar wie Sonnenlicht sehen sie einen an. Das erste kommt an Lauterkeit und Schönheit der Empfindung dem in E dur im ersten Hefte beinahe gleich; denn dort quillt es noch näher von der ersten Quelle weg. Florestan sagte: „Wer solches gesungen, hat noch langes Leben zu erwarten, sowohl bei Lebzeiten als nach dem Tode; ich glaube, es ist mir das liebste.“ Beim zweiten Lied fällt mir Jägers Abendlied von Goethe ein: „Im Felde schleich' ich still und wild, gespannt mein Feuerrohr“ u. s. w.; an zartem duftigem Bau erreicht es das des Dichters. Das dritte scheint mir weniger bedeutend, und fast wie ein Rundgesang in einer Lafontaine'schen Familienscene; indes ist es echter unverfälschter Wein, der an der Tafel herumgeht, wenn auch nicht der schwerste und seltenste. Das vierte find' ich äußerst liebenswürdig, ein wenig traurig und in sich gekehrt, aber in der Ferne spricht Hoffnung und Heimat. In der französischen Ausgabe finden sich, wie in allen Stücken so vorzüglich in diesem, bedeutende Abweichungen von der deutschen, die indessen Mendelssohn nicht anzugehören scheinen. — Das nächste trägt etwas Unentschiedenes im Charakter, selbst in Form und Rhythmus, und wirkt demgemäß. Das letzte, eine venetianische Barcarole, schließt weich und leise das Ganze zu. — So wollet euch von neuem der Gaben dieses edlen Geistes erfreuen! — 2.

W. Taubert. An die Geliebte. Acht Minnelieder für das Pianoforte.

Werk 16.

Der Komponist gehört zu den Talenten, die, ohne irgend den Kampf und Haß der Parteien zu erregen, sich bei allen,

Klassikern wie Romantikern, Kennern wie Laien, Achtung und Ansehn erworben haben: zu den gebildeten Konservativen, die wohl mit voller Liebe am Alten hängen, aber auch Empfänglichkeit für neue Erscheinungen und Kraft zu eignen Anschauungen besitzen. Dies letzte offenbart sich namentlich in der obigen Komposition von neuem. Zwar find' ich schon in der reizend schwermütigen G moll-Etude von Ludwig Berger, dem Lehrer von Mendelssohn und Taubert, ein recht eigentliches Lied ohne Worte, aber Mendelssohn gab dem Genre einen Namen und Taubert führte ihn in noch andrer Weise aus. Nur hätt' ich (so wenig es im Ganzen verschlägt) statt der Überschrift „Minnelieder" eine bezeichnendere gewünscht; denn man kann wohl Lieder „ohne" Worte sagen, aber im Begriff Lied (ohne jenen Zusatz) liegt das Mitwirken der Stimme eingeschlossen. Vielleicht würd' ich die Musik einfach „Musik zu Texten von Heine" u. s. w. genannt haben. Denn darin unterscheiden sie sich von den Mendelssohnschen, daß sie durch Gedichte angeregt sind, während jene vielleicht umgekehrt zum Dichten anregen sollen.

Ich weiß nicht, ob die Musik dem vorgesetzten Gedichte vom Anfang bis Ende folgt, ob der Grundton der ganzen Poesie oder nur der Sinn der angeführten Mottos in der Musik nachgebildet ist; doch vermut' ich bei den meisten das letzte.

Die Komposition an und für sich muß allen, die Treffliches, Echtes, Musikalisches lieben, von Grund aus empfohlen werden; ja hier und da greift sie wohl mit den Wurzeln noch tiefer, als die verwandten Lieder ohne Worte von M., in denen sich dagegen freilich die Blütenzweige schlanker, freier und geistiger erheben: dort ist mehr in die Tiefe gebrochen, hier mehr in die Höhe erzogen.

Als schönstes, innigstes gilt mir das, was auch das leichteste ist: „Wenn ich mich lehn' an deine Brust, kommt's über mich wie Himmelslust." Eine musikalische Übersetzung des Schlusses desselben Heineschen Gedichtes: „Doch wenn du sagst:

ich liebe dich, da muß ich weinen bitterlich", möge sich der Komponist für die Zukunft zurückgelegt haben.

In Nr. 2 dünkt mir das Accompagnement zu malerisch, äußerlich: jedenfalls sollte bei dem Übergang nach Dur eine neue beruhigende Figur auftreten.

In Nr. 1 „Der Holdseligen, sonder Wank, sing' ich fröhlichen Minnesang" tritt die Musik gegen das freudige Hinausrufen der liebenden Seele zurück; auch wird es gegen die Mitte hin zu breit, nur am Schluß (von C moll nach As dur) erwärmt es wiederum.

Die übrigen Nummern sind mehr oder minder schöne, immer vom Herzen gehende Sänge; das einzige Nr. 5 würde ich, wenn es wegfiele, nicht vermissen.

Die Texte sind durchweg lyrisch.

„Die Wut über den verlornen Groschen."

Rondo von Beethoven.

(Op. posthumum.)[1])

Etwas Lustigeres giebt es schwerlich, als diese Schnurre. Hab' ich doch in einem Zug lachen müssen, als ich's neulich zum erstenmale spielte. Wie staunt' ich aber, als ich beim zweiten Durchspielen eine Anmerkung las des Inhalts: dieses unter L. v. Beethovens Nachlasse vorgefundene Capriccio ist im Manuskripte folgendermaßen betitelt: „Die Wut über den verlornen Groschen, ausgetobt in einer Caprice". — O es ist die liebenswürdigste, ohnmächtigste Wut, jener ähnlich, wenn man einen Stiefel nicht von den Sohlen herunterbringen kann und nun schwitzt und stampft, während der ganz phlegmatisch zu dem Inhaber oben hinaufsieht. — Aber hab' ich euch endlich einmal, Beethovener! — Ganz anders möcht' ich über euch wüten und euch samt und sonders anfühlen mit sanftester

1) Als Op. 129 erschienen.

Faust, wenn ihr außer euch seid und die Augen verdreht und ganz überschwenglich sagt: B. wolle stets nur das Überschwengliche, von Sternen zu Sternen flieg' er, los des Irdischen. „Heute bin ich einmal recht aufgeknöpft", hieß sein Lieblingsausdruck, wenn es lustig in ihm herging. Und dann lachte er wie ein Löwe und schlug um sich, — denn er zeigte sich unbändig überall. Mit diesem Capriccio schlag' ich euch. Ihr werdet's gemein, eines Beethoven nicht würdig finden, eben wie die Melodie zu: „Freude schöner Götterfunken" in der D moll-Symphonie, ihr werdet's verstecken weit, weit unter die Eroica! Und wahrlich, hält einmal bei einer Auferstehung der Künste der Genius der Wahrheit die Wage, in welcher dies Groschencapriccio in der einen Schale und zehn der neuesten pathetischen Ouverturen in der andern lägen, — himmelhoch fliegen die Ouverturen. Eines aber vor allem könnt ihr daraus lernen, junge und alte Komponisten, was vonnöten scheint, daß man euch manchmal daran erinnere: Natur, Natur, Natur! —

Der Psychometer.

Den wenigsten der Leser dürfte der Portiussche Psychometer[1]) etwas Unbekanntes sein, obwohl ein Rätsel. Man soll nur in ihm keinen elenden Temperamentfisch suchen, der sich sehr zusammenkrümmte bei Sanguinischen, sondern, wie der Erfinder will, eine ordentlich auf wissenschaftlichem Weg gefundene Maschine, welche Naturell, Charakter des Experimentierten ohne tausend Worte und in den feinsten Schattierungen anzeigt, d. h. eine, die, nähme solche die Welt als stimmfähig an, ebenso bald von der Menschheit zertrümmert würde, wie sie selbst in mancher Beziehung zertrümmerte. Denn der Mensch will gar nicht wissen, was alles Herrliches an und in ihm ist.

1) Er war eine noch nicht erklärte Erfindung eines M. Portius, die damals in Leipzig viel von sich sprechen machte. (Sch.)

Erstaunt, verdutzt ging ich vom Seelenmesser fort, die Treppe hinunter, manches erwägend. Er hat das Gute, daß man einmal eine Stunde über sich nachdenkt. Unter den vielen traurigen Wahrheiten, die mir gesagt wurden, war ich auf einige offenbare Schmeicheleien gestoßen. Man ist geneigt, sich für den zu halten, für den man gehalten wird. Nicht ungern gesteh' ich, daß mich die Maschine erfinderisch genannt.[1]) Die Musik lag zu nahe, als daß ich nicht an etwas denken sollen, was ähnlich mit Erfolg auf diese anzuwenden wäre. Mein ganzes Blut schoß auf bei dem Gedanken.

Zuerst dachte ich an die Verleger. Kaum find' ich Worte, sie auf die Größe der Realisierung einer solchen Erfindung aufmerksam zu machen. Stürzte z. B. ein jugendlicher Komponist zur Thüre hinein, so würde der Händler das Manuskript ruhig in den Kompositionsseelenmesser legen und, auf die unverrückt bleibende Magnetzunge fußend, dem Phantasten das „Nichtreflektierenkönnen" bemerken, ohne daß es im geringsten beleidigte. — Dann dachte ich an vieles und an die Welt überhaupt. Ganze Zukunftsfrühlinge zogen an mir vorüber, denen im Uranus ähnlich, auf welchem einer 21 Jahre, 134 Tage und 12 Stunden dauert. Klar ward mir's, daß dann kein Mozartgenie in einer Kaufmannswiege verloren gehen, daß dann sämtliche musikalische Cagliostros ohne weiteres aus der Welt gejagt würden — auf Apollotempeln stünden Statuen der Themis ohne Wage und Schwert, an Themisaltären opferten unverhüllte Aphroditen — wahrlich! Künstler und Kritiker trügen endlich den Regenbogen des ewigen Friedens, unter dem die Kunst hinschiffte, als glücklichste.

Lange experimentiert' ich, nahm an, verwarf. Glückliche

---

1) Ausführliches über seinen Besuch der geheimnisvollen Maschine schrieb Schumann an die Mutter am 9. April 1833 (Jugendbriefe 204 f.). Das Beiwort „erfinderisch" findet sich dort nicht; daß Schumann es sich hier beilegt, dient wohl nur zur Überleitung auf das Folgende.

Versuche drängten wieder. Wie Nicolaus Marggraf,[1]) als er den Demanten unter den Kohlen funkeln sah, rief ich oft in mir: „sollte wohl Gott so gütig sein gegen mich Sünder und Hund" — um es kurz zu machen, der Demant lag da und blitzte stark. —

Wie leicht es unter solchen Umständen ist, in Zeitungen zu schreiben, sieht jeder. Die Welt liebt Autoritäten (zum Schaden beider), aber auch Wahrheit (zum Besten aller). Nun könnte es dieser einmal einfallen, jenen auf den Zahn zu fühlen und dann würden leicht wunderbare Dinge zur Sprache kommen. —

Vieles fragt man bei Werken, besonders viererlei, — ob sie von Talent, ob sie von Schule, ob sie von Selbsturteil des Verfassers zeugen, endlich zu welcher Partei letzterer zu rechnen. —

Natürlich stellt der Psychometer Fragen wie folgende:

I. Zeigt Komponist hervorstechendes Talent? —
II. Hat er seine Schule gemacht?
III. Hätte er mit seinem Werk zurückhalten sollen?
IV. Neigt sich selbiger zu den
 1) Klassikern,
 2) Juste-Milieuisten.
 3) Romantikern?

Die Antworten heißen nun:

a) nein (absolut negativ),
b) ich weiß nicht (relativ negativ),
c) ich glaube (relativ affirmativ),
d) gewiß (absolut affirmativ).

Ich schmeichle mir klar zu sein. Mag nun jeder die Leistungen am Kompositionen-Seelenmesser heiter und gründlich prüfen:

Beim ersten der unten angeführten Werke antwortete auf I = d, auf II = d, auf III = a, IV schwankt zwischen

1) „Komet" von Jean Paul. (Sch.)

1 und 3. — Wie freudig fand ich mein eigenes Urteil auch in den folgenden Werkeigenschaften bestätigt, von denen ich einzelne nenne, als: klavierschön, sauber gearbeitet, verständig, gestalt- und gehaltvoll, etwas spohrisch, zurückhaltend, geistreich, edel, der wärmsten Empfehlung wert. Zu „zurückhaltend“ erlaube ich mir den Zusatz, daß der Psychometer vielleicht die Sordinen meint, die der Komponist seinen Melodien aufsetzt. Es fehlt keineswegs die Lust der Jugend, ihr lautes Hinausrufen, aber es scheint als fürchte er, die Welt möge seine Stimme noch nicht als voll anerkennen, — daher man in einzelnen Stellen, die sich in entfernte Tonarten wagen, eine gewisse Angst spürt, ob er sich auch zur rechten Zeit herauswickeln werde. Dies soll weniger einen Talentfehler, als einen Charakterzug bezeichnen.

Bei den zweiten berichte ich kurz so. Mit I korrespondiert b, mit II = d, mit III = b. Auf IV schweigt alles. Die Aussagen des Psychometer ließen sich in folgenden zusammenfassen. Es giebt Kopfwalzer, Fußwalzer, Herzwalzer. Die ersten schreibt man gähnend, im Schlafrock, wenn unten die Wagen, ohne einen einzuheben, zum Ball vorbeifliegen; sie gehen etwas aus C- und F dur. Die zweiten sind die Straußschen, an denen alles wogt und springt, — Locke, Auge, Lippe, Arm, Fuß.[1]) Der Zuschauer wird unter die Tänzer hingerissen, die Musiker sind gar nicht verdrießlich, sondern blasen lustig drein ein, die Tänze scheinen selbst mit zu tanzen; ihre Tonarten sind D dur, A dur. Die letzte Klasse machen die Des- und As dur-Schwärmer aus, deren Vater der Sehnsuchtswalzer zu sein scheint, die Abendblumen und Dämmerungsgestalten, die Erinnerungen an die verflogene Jugend und an tausend Liebes. Die vorliegenden gehören mehr zur ersten Gattung als zur letzten, zur zweiten gar nicht.

Nun lud ich die 8 Romanzen und Adagios in die Maschine. Mit guter Absicht und um sie im Springurteil, was

---

1) Natürlich ist der Vater Johann Strauß (1804—1849) gemeint.

jetzt beliebt ist, zu versuchen, steckt' ich ein Orgelstück als Matrone zwischen Policinells. Die herrlichsten Resultate blieben nicht aus.

Auf I kam a, auf II=c, auf III=c, auf IV entschieden 1. Der Psychometer fuhr etwas dunkel fort: — man kann Gutes im Stillen wirken, aber man soll nicht alles im Ganzen bedeutend nehmen; dadurch wird dem Bessern Platz genommen — Mittelstimmen müssen da sein: offenbar geht aber die eigentliche Melodie verloren, schreien jene so stark (es ist das wohl tiefer zu beziehen, als auf die Mittelstimmen im Werk). — Dennoch schadet guter Wille, sollte er auch nicht durch Talentkraft unterstützt sein, der Kunst seltener als talentvolle Anmaßung. Der Biene vergiebt man den Stachel des Honigrüssels halber, der Wespe jenen nicht, weil ihr dieser fehlt. Nun fliegt noch eine Mittelklasse herum, ohne viel zu arbeiten, viel zu schaden. Man soll diese, schwirren sie uns nicht gerade unbequem vorm Auge, nicht gleich niederschlagen.

Als ich die Allegresse einhob, bewegte sich alles rührig, — c nach I, d nach II, a nach III, IV nach 2. Nun hörte ich dieses: „Die Übersetzung der deutschen Fröhlichkeit in gladness, giocondità, l'allegresse wäre kaum nötig gewesen. Hätte man gespielt, so müßte man sagen: das ist ein hurtig fröhlich Ding. Flattere nur zu, du Schmetterlingmädchen, du würdest die Farbe verlieren, griffe man dich hart an."

Jetzt war die Maschine etwas ermattet. Als ich aber die Tänze einlegte, geriet sie in sichtbare Unruhe. Es respondierte auf I=c, auf II=a, auf III=d. Auf IV sprach 3 stark an. Folgendes erfuhr ich: — „Er empfinde viel, aber meist falsch — trotz einzelner Mondblitze tappe er im Dunkeln, erwische wohl hier und da eine Blume, aber auch Stroh — vieles würde man für offenbaren Spaß halten müssen, ergebe sich nicht aus dem Ganzen, daß es ernstlich gemeint war — er ziele gut, mache aber (wie ungeübte Schützen) beim Losdrücken die Augen zu — da er noch zu lernen habe, so möge

ihm das Geständnis, daß Psychometer diese querspringenden poetischen Kobolde oft einem Dutzend gelehrter Mattaugen, Spitznasen vorziehe, ein aufmunterndes sein."

Und so hätte ich nichts zu thun, als die Titel abzuschreiben, so wie meinen eigenen.

C. Krägen, 3 Polonoises p. le Pft. Oe. 9.

Hartknoch, 6 gr. Valses, p. le Pft. Oe. 9.

C. Geisler, 8 Romanzen und Adagios für Physharmonica oder Orgel. Op. 11.

J. Otto, l'Allegresse. Rondoletto à quatre ms. p. le Pft. Oe. 19.

E. Güntz, Tänze für das Pft. Florestan.

Charakteristik der Tonarten.

Man hat dafür und dagegen gesprochen; das Rechte liegt wie immer mitten innen. Man kann ebenso wenig sagen, daß diese oder jene Empfindung, um sie sicher auszudrücken, gerade mit dieser oder jener Tonart in die Musik übersetzt werden müsse (z. B. wenn man theoretisch beföhle, rechter Ingrimm verlange Cis moll und dgl.), als Zeltern beistimmen, wenn er meint, man könne in jeder Tonart jedes ausdrücken. Schon im vorigen Jahrhunderte hat man zu analysieren angefangen; namentlich war es der Dichter C. D. Schubart, der in den einzelnen Tonarten einzelne Empfindungs-Charaktere ausgeprägt gefunden haben wollte. So viel Zartes und Poetisches in dieser Charakteristik sich findet, so hat er fürs erste die Hauptmerkmale der Charakterverschiedenheit in der weichen und harten Tonleiter ganz übersehen, sodann stellte er zu viel kleinlich-specialisierende Epitheten zusammen, was sehr gut wäre, wenn es damit seine Richtigkeit hätte. So nennt er E moll ein weiß gekleidetes Mädchen mit einer Rosaschleife am Busen; in G moll findet er Mißvergnügen, Unbehaglichkeit, Zerren an einem unglücklichen Plan, mißmutiges Nagen

am Gebiß. Nun vergleiche man die Mozartsche G moll-Symphonie, diese griechisch schwebende Grazie, oder das G moll-Konzert von Moscheles und sehe zu! — Daß durch Versetzung der ursprünglichen Tonart einer Komposition in eine andere eine verschiedene Wirkung erreicht wird, und daß daraus eine Verschiedenheit des Charakters der Tonarten hervorgeht, ist ausgemacht. Man spiele z. B. den „Sehnsuchtswalzer“ in A dur oder den „Jungfernchor“ in H dur! — die neue Tonart wird etwas Gefühlwidriges haben, weil die Normalstimmung, die jene Stücke erzeugte, sich gleichsam in einem fremden Kreis erhalten soll. Der Prozeß, welcher den Tondichter diese oder jene Grundtonart zur Aussprache seiner Empfindungen wählen läßt, ist unerklärbar, wie das Schaffen des Genius selbst, der mit dem Gedanken zugleich die Form, das Gefäß giebt, das jenen sicher einschließt. Der Tondichter trifft daher unmittelbar das Rechte, wie der Maler seine Farben ohne viel nachzudenken. Sollten sich aber wirklich in den verschiedenen Epochen gewisse Stereotyp-Charaktere der Tonarten ausgebildet haben, so müßte man in derselben Tonart gesetzte, als klassisch geschätzte Meisterwerke zusammenstellen und die vorherrschende Stimmung untereinander vergleichen; dazu fehlt natürlich hier der Raum. Der Unterschied zwischen Dur und Moll muß vorweg zugegeben werden. Jenes ist das handelnde, männliche Prinzip, dieses das leidende, weibliche. Einfachere Empfindungen haben einfachere Tonarten; zusammengesetzte bewegen sich lieber in fremden, welche das Ohr seltener gehört. Man könnte daher im ineinanderlaufenden Quintenzirkel das Steigen und Fallen am besten sehen. Der sogenannte Tritonus, die Mitte der Oktave zur Oktave, also Fis, scheint der höchste Punkt, die Spitze zu sein, die dann in den B-Tonarten wieder zu dem einfachen, ungeschminkten C dur herabsinkt.

Aphorismen.

Das Beherrschende.

Schon längst war es mir aufgefallen, daß in Fields Kompositionen so selten Triller vorkommen, oder nur schwere, langsame. Es ist so. Field übte ihn tagtäglich mit großem Fleiß in einem Londoner Instrumentmagazin, als ein stämmiger Geselle sich über das Instrument lehnt und stehend einen so schnellen, runden schlägt, daß jener das Magazin verläßt mit der Äußerung: kann der es, brauch' ich es nicht zu lernen. — Sollte aber hierin und in Ähnlichem nicht der tiefere Sinn zu erkennen sein, daß der Mensch sich eigentlich nur vor dem beugt, was mechanisch nicht nachzuahmen ist?

F—n.

Dilettantismus.

Hüte dich, Eusebius, den vom Kunstleben unzertrennlichen Dilettantismus (im bessern Sinn) zu gering anzuschlagen. Denn der Ausspruch: „kein Künstler, kein Kenner" muß so lang als Halbwahrheit hingestellt werden, als man nicht eine Periode nachweist, in der die Kunst ohne jene Wechselwirkung geblüht habe. R—o.

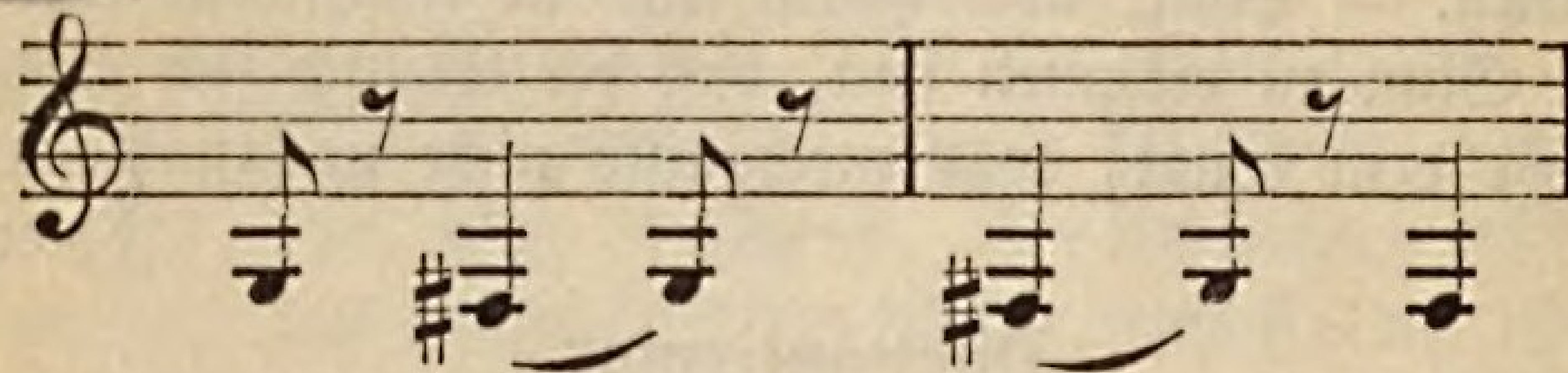
Das Komische in der Musik.[1])

Die weniger gebildeten Menschen sind im Ganzen geneigt, aus der Musik ohne Text nur Schmerz oder nur Freude, oder (was mitten inne liegt) Wehmut herauszuhören, die feineren Schattierungen der Leidenschaft aber, als in jenem den Zorn, die Reue, in dieser das Gemächliche, das Wohlbehagen 2c. zu finden nicht imstande, daher ihnen auch das Verständnis von Meistern, wie Beethoven, Franz Schubert, die jeden

1) Der Aufsatz knüpft an einen gleichnamigen von C. Stein im 60. Heft der Cäcilia an.

Lebenszustand in die Tonsprache übersetzen konnten, so schwer wird. So glaub' ich in einzelnen moments musicaux[1]) von Schubert sogar Schneiderrechnungen zu erkennen, die er nicht zu bezahlen imstande, so ein spießbürgerlicher Verdruß schwebt darüber. In einem seiner Märsche meinte Eusebius ganz deutlich den ganzen österreichischen Landsturm mit Sackpfeifen vorn und Schinken und Würsten am Bajonette zu erkennen. Doch ist das zu subjektiv.

Von rein komischen Instrumentaleffekten führ' ich aber an die in der Oktave gestimmten Pauken im Scherzo der D moll-Symphonie, die Hornstelle



in dem der A dur-Symphonie von Beethoven, überhaupt die verschiedenen Einschnitte in D dur im langsamen Tempo, mit denen er plötzlich aufhält und zu dreimalen erschreckt (wie denn der ganze letzte Satz derselben Symphonie das Höchste im Humor ist, was die Instrumentalmusik aufzuweisen), dann das Pizzicato im Scherzo der C moll-Symphonie, obwohl etwas dahinter dröhnt.

So fängt bei einer Stelle im letzten Satz der F dur-Symphonie ein ganzes wohlbekanntes und geübtes Orchester zu lachen an, weil es in der Baßfigur



den Namen eines geschätzten Mitglieds (Belcke) zu hören fest behauptet. Auch die fragende Figur

1) Es bedarf wohl keiner besonderen Verteidigung, daß der Schubertsche Sprachschnitzer „musicals“ hier berichtigt ist. Einige neuere Ausgaben der berühmten Stücke haben dasselbe gethan. (Vgl. den kleinen Mahnruf des Herausgebers in der Neuen Musik-Zeitung, Köln 1883. Nr. 23.)



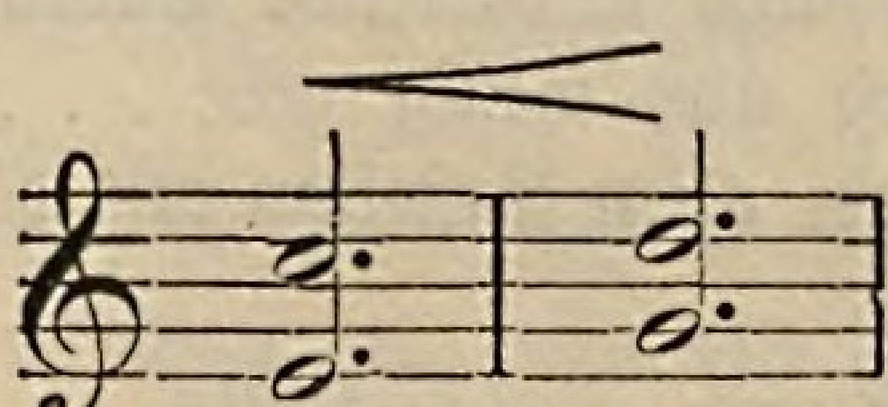
im Kontraviolon der C moll=Symphonie wirkt lustig. Die im Adagio der B dur=Symphonie



ist zumal im Baß oder in der Pauke ein ordentlicher Falstaff. Einen humoristischen Eindruck bringt auch der letzte Satz im Quintett (Werk 29) hervor von der schnippischen Figur



an bis zum plötzlichen Eintritt des Zweivierteltaktes, der den gegenkämpfenden Sechsachtler durchaus niedermachen will. Gewiß ist, daß Beethoven im Andante scherzoso selbst eintritt (wie etwa Grabbe mit der Laterne in seinem Lustspiel)[1]) oder ein Selbstgespräch hält, das sich anfängt: Himmel — was hast du da angerichtet! — da werden die Perücken die Köpfe schütteln (eigentlich umgedreht) ꝛc. Gar spaßhaft sind dann die Schlüsse im Scherzo der A dur=Symphonie, im Allegretto der achten. Man sieht den Komponisten ordentlich die Feder wegwerfen, die wahrscheinlich schlecht genug gewesen. Dann die Hörner am Schluß des Scherzo der B=Symphonie, die mit



noch einmal wie recht ausholen wollen. Wie viel findet sich dann im Haydn (im idealischen Mozart weniger). Unter den

1) „Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung."

Neueren darf, außer Weber, namentlich Marschner nicht unerwähnt bleiben, dessen Talent zum Komischen sein lyrisches[1]) bei weitem zu überragen scheint. Florestan.

Schwärmbriefe.[2])

1.

Eusebius an Chiara.

Zwischen all' unsern musikalischen Seelenfesten guckt denn doch immer ein Engelskopf hindurch, der dem einer sogenannten Clara bis auf den Schalkzug um das Kinn mehr als ähnlich sieht. Warum bist du nicht bei uns und wie magst du gestern Abend an uns Firlenzer gedacht haben von der „Meeresstille" an bis zum auflodernden Schluß der B dur-Symphonie!

Außer einem Konzerte selbst wüßt' ich nichts Schöneres, als die Stunde vor demselben, wo man sich mit den Lippenspitzen ätherische Melodien vorsummt, sehr behutsam auf den Zehen auf- und abgeht, auf den Fensterscheiben ganze Ouverturen aufführt. ... Da schlägt's Dreiviertel. Und nun wandelte ich mit Florestan die blanken Stufen hinauf. Sebb, sagte der, auf vieles freu' ich mich diesen Abend, erstens auf die ganze Musik selbst, nach der es einen dürstet nach dem dürren Sommer, dann auf den F. Meritis,[3]) der zum erstenmal mit seinem Orchester in die Schlacht zieht, dann auf die Sängerin Maria[4]) und ihre vestalische Stimme, endlich auf das ganze Wunderdinge erwartende Publikum, auf das ich, wie du weißt, sonst nur wenig gebe ... Bei „Publikum" standen wir vor dem alten Kastellan mit dem Komthurgesicht,

---

1) „das tragische" heißt es ursprünglich.

2) „Wahrheit und Dichtung" könnten auch diese Briefe heißen. Sie betreffen die ersten unter Mendelssohns Leitung gehaltenen Gewandhauskonzerte im Oktober 1835. (Sch.)

3) Vgl. S. 11.

4) Henriette Grabau, Konzertsängerin (1805—1852).

der viel zu thun hatte und uns endlich mit verdrießlichem Gesicht einließ, da Florestan wie gewöhnlich seine Karte vergessen. Als ich in den goldglänzenden Saal eintrat, mag ich, meinem Gesichte nach zu urteilen, vielleicht folgende Rede gehalten haben: Mit leisem Fuße tret' ich auf: denn es dünkt mir, als quöllen da und dort die Gesichter jener Einzigen hervor, denen die schöne Kunst gegeben ist, Hunderte in demselben Augenblicke zu erheben und zu beseligen. Dort seh' ich Mozart, wie er mit den Füßen stampft bei der Symphonie, daß die Schuhschnalle losspringt, dort den Altmeister Hummel phantasierend am Flügel, dort die Catalani, wie sie den Shawl sich abreißt, da ein Teppich zur Unterlage vergessen war, dort Weber, dort Spohr und manche andere. Und da dacht' ich auch an dich, Chiara, Reine, Helle, — wie du sonst aus deiner Loge herunterforschtest mit der Lorgnette, die dir so wohl ansteht. Mitten unter den Gedanken traf mich Florestans Zornauge, der an seiner alten Thürecke angewachsen stand, und in dem Zornauge stand ohngefähr dieses: „daß ich dich endlich einmal wieder zusammen habe, Publikum, und aufeinander hetzen kann . . . schon längst, Öffentliches, wollt' ich Konzerte für Taubstumme errichten, die dir zur Richtschnur dienen könnten, wie sich zu betragen in Konzerten, zumal in den schönsten . . wie Tsing-Sing solltest du zum Pagoden versteinert werden, fiel' es dir ein, etwas von den Dingen, die du im Zauberland der Musik gesehn, weiter zu erzählen" u. s. w. Meine Betrachtung unterbrach die plötzliche Totenstille des Publikums. F. Meritis trat vor. Es flogen ihm hundert Herzen zu im ersten Augenblicke.

Erinnerst du dich, als wir des Abends von Padua weg die Brenta hinabfuhren; die italienische Glutnacht drückte einem nach dem andern das Auge zu. Da am Morgen rief plötzlich eine Stimme: ecco, ecco, Signori, Venezia! — und das Meer lag vor uns ausgebreitet, still und ungeheuer, aber am äußersten Horizonte spielte ein feines Klingen auf und nieder, als sprächen die kleinen Wellen miteinander im Traume.

Sieh', also weht und webt es in der „Meeresstille",[1]) man schläfert ordentlich dabei und ist mehr Gedanke, als denkend. Der Beethovensche Chor nach Goethe und das accentuierte Wort klingt beinah' rauh gegen diesen Spinnenwebeton der Violinen. Nach dem Schluß hin löst sich einmal eine Harmonie los, wo den Dichter wohl das verführerische Auge einer Nereustochter angeschaut haben mag, ihn hinabzuziehen, — aber da zum erstenmal schlägt eine Welle höher auf und das Meer wird nach und nach aller Orten gesprächiger, und nun flattern die Segel und die lustigen Wimpel und nun halloh fort, fort, fort . . . „Welche Ouverture von F. Meritis mir die liebste?" fragte mich ein Einfältiger und da verschlangen sich die Tonarten E moll, H moll und D dur[2]) wie zu einem Graziendreiklang, und ich wußte keine bessere Antwort, als die beste: „jede". Der F. Meritis dirigierte als hätt' er die Ouverture selbst komponiert und das Orchester spielte darnach: doch fiel mir der Ausspruch Florestans auf: es hätte etwa so gespielt, wie er, als er aus der Provinz weg zum Meister Raro in die Lehre gekommen: „meine fatalste Krisis (fuhr er fort) war dieser Mittelzustand zwischen Kunst und Natur; feurig, wie ich stets auffaßte, mußt' ich jetzt alles langsam und deutlich nehmen, da mir's überall an Technik gebrach: nun entstand ein Stocken, eine Steifheit, daß ich irre an meinem Talent wurde; glücklicherweise dauerte die Krisis nicht lange." Mich für meine Person störte in der Ouverture, wie in der Symphonie, der Taktierstab[3]) und ich stimmte Florestan bei, der meinte: in der Symphonie müsse das Orchester wie eine Republik dastehen, über die kein Höherer anzuerkennen. Doch wär's eine Lust, den F. Meritis zu sehen, wie er die Geisteswindungen der Kompositionen vom Feinsten

1) Ouverture von Mendelssohn. (Sch.)

2) „Sommernachtstraum", „Hebriden" („Fingalshöhle"), „Meeresstille und glückliche Fahrt".

3) Die Orchesterwerke wurden in der Zeit vor Mendelssohn, wo Matthäi an der Spitze stand, ohne taktierenden Dirigenten aufgeführt. (Sch.)

bis zum Stärksten vorausnüancierte mit dem Auge und als Seligster voranschwamm dem Allgemeinen, anstatt man zuweilen auf Kapellmeister stößt, die Partitur samt Orchester und Publikum zu prügeln drohen mit dem Scepter. — Du weißt, wie wenig ich die Streite über Temponahme leiden mag und wie für mich das innere Maß der Bewegung allein unterscheidet. So klingt das schnellere Allegro eines Kalten immer träger, als das langsamere eines Sanguinischen. Beim Orchester kommen aber auch die Massen in Anschlag: rohere, dichtere vermögen dem Einzelnen wie dem Ganzen mehr Nachdruck und Bedeutung zu geben; bei kleineren, feineren hingegen, wie unserm Firlenzer, muß man dem Mangel der Resonanz durch treibende Tempos zu Hilfe kommen. Mit einem Worte, das Scherzo der Symphonie schien mir zu langsam; man merkte das auch recht deutlich dem Orchester an der Unruhe an, mit der es ruhig sein wollte. Doch was kümmert dich das in deinem Mailand und wie wenig im Grund auch mich, da ich mir ja das Scherzo zu jeder Stunde so denken kann, wie ich eben will. Du frägst, ob Maria dieselbe Teilnahme, wie früher, in Firlenz finden würde. Wie kannst du daran zweifeln? — nur hatte sie eine Arie gewählt, die ihr mehr als Künstlerin Ehre, denn als Virtuosin Beifall brachte. Auch spielte ein westphälischer Musikdirektor ein Violinkonzert von Spohr, gut, aber zu blaß und hager. Daß eine Veränderung in der Regie vorgegangen, wollte jeder aus der Wahl der Stücke sehen; wenn sonst gleich in ersten Firlenzer Konzerten italienische Papillons um deutsche Eichen schwirrten, so standen diese diesmal ganz allein, so kräftig wie dunkel. Eine gewisse Partei wollte darin eine Reaktion sehen; ich halt' es eher für Zufall als für Absicht. Wir wissen alle, wie es Not thut, Deutschland gegen das Eindringen deiner Lieblinge zu schützen; indessen gescheh' es mit Vorsicht und mehr durch Aufmunterung der vaterländischen Jugendgeister, als durch unnütze Verteidigung gegen eine Macht, die wie eine Mode aufkömmt und vergeht. Eben zur Mitternachts-

stunde tritt Florestan herein mit Jonathan, einem neuen Davidsbündler, sehr gegeneinander fechtend über Aristokratie des Geistes und Republik der Meinungen. Endlich hat Florestan einen Gegner gefunden, der ihm Diamanten zu knacken giebt. Über diesen Mächtigen erfährst du später mehr.

Für heute genug. Vergiß nicht, manchmal auf dem Kalender den 13. August nachzusehen, wo eine Aurora deinen Namen mit meinem verbindet.[1]) Eusebius.

2.

An Chiara.

Der Briefträger wuchs mir zur Blume entgegen, als ich das rotschimmernde „Milano" auf deinem Briefe sah. Mit Entzücken gedenk' auch ich des ersten Eintritts in das Scalatheater, als gerade Rubini mit der Méric-Lalande sang. Denn italienische Musik muß man unter italienischen Menschen hören; deutsche genießt sich freilich unter jedem Himmel.

Ganz richtig hatt' ich im Programme zum vorigen Konzerte keine Reaktionsabsicht gelesen, denn schon die künftigen brachten Hesperidisches. Dabei belustigt mich am meisten der Florestan, der sich wahrhaftig dabei ennüyiert und nur aus Hartnäckigkeit gegen einige Händel- und andre -ianer, die so reden, als hätten sie den Samson selbst komponiert im Schlafrock, nicht geradezu einhaut in das Hesperidische, sondern es etwa mit „Fruchtdessert" oder „Tizianischem Fleisch ohne Geist" u. dgl. vergleicht, freilich in so komischem Tone, daß man laut lachen könnte, ragte nicht sein Adlerauge herunter. „Wahrlich" (meinte er gelegentlich), „sich über Italienisches zu ärgern ist längst aus der Mode, und überhaupt warum in Blumenduft, der herfliegt und fortfliegt, mit Keulen einschlagen? Ich wüßte nicht, welche Welt ich vorzöge, eine voll lauter wider-

---

1) Beim 12., 13. und 14. August stehen im sächsischen Kalender die Namen Clara, Aurora, Eusebius.

haariger Beethovens, oder eine voll tanzender Pesaroschwäne. Nur wundert mich zweierlei, erstens: warum die Sängerinnen, die doch nie wissen, was sie singen sollen (ausgenommen Alles oder Nichts), warum sie sich nicht auf Kleines kapricieren, etwa auf ein Lied von Weber, Schubert, Wiedebein, — dann: die Klage deutscher Gesangkomponisten, daß von ihrem so wenig in Konzerten vorkäme, warum sie denn da nicht an Konzert-Stücke, -Arien, -Scenen denken und dergleichen schreiben?" — Die Sängerin (nicht Maria), die etwas aus Torwaldo sang, fing ihr: Dove son? Chi m'aita?[1]) mit solchem Zittern an, daß es in mir antwortete: „in Firlenz, Beste; aide-toi et le ciel t'aidera!"[2]) Aber dann kam sie in glücklichen Zug und das Publikum in ein aufrichtiges Klatschen. „Hielten sich" (streute Florestan ein) „deutsche Sängerinnen nur nicht für Kinder, die nicht gesehen zu werden glauben, wenn sie sich die Augen zuhalten; aber so stecken sie sich meistens so stillheimlich hinter das Notenblatt, daß man gerade recht aufpaßt auf das Gesicht und nun gewahrt, welch Unterschied zwischen deutschen und den italienischen Sängerinnen, die ich in der Mailänder Akademie mit so schön rollenden Augen einander ansingen sah, daß mir bangte, die künstlerische Leidenschaft möchte ausschlagen; das letzte übertreib' ich, aber etwas von der dramatischen Situation wünscht' ich in deutschen Augen zu lesen, etwas von Freude und Schmerz in der Musik; schöner Gesang aus einem Marmorgesicht läßt am inwendigen Besten zweifeln; ich meine das so im allgemeinen." Da hättest du den Meritis mit dem Mendelssohnschen G moll-Konzert spielen sehen sollen! Der setzte sich harmlos wie ein Kind ans Klavier hin und nun nahm er ein Herz nach dem andern gefangen und zog sie in Scharen hinter sich her, und als er sie freigab, wußte man nur, daß man an einigen griechischen Götterinseln vorbeigeflogen und sicher und glücklich

---

1) „Wo bin ich? Wer hilft mir?"
2) „Hilf dir selbst, und Gott wird weiter helfen!"

wieder in den Firlenzer Saal abgesetzt worden war. „Ein recht seliger Meister seid ihr in eurer Kunst“, meinte Florestan zu Meritis am Schluß und sie hatten beide recht. . .
Meinen Florestan, der kein Wort über das Konzert zu mir gesprochen, erkannt' ich gestern recht schön. Ich sah ihn nämlich in einem Buche blättern und etwas auszeichnen. Als er fort war, las ich, wie er zu einer Stelle seines Tagebuches „über manches in der Welt läßt sich gar nichts sagen, z. B. über die C dur-Symphonie mit Fuge von Mozart, über vieles von Shakspeare, über einiges von Beethoven“ an den Rand geschrieben, „über Meritis, wenn er das Konzert von M. spielt.“ — Sehr ergötzten wir uns an einer Weberschen Kraft-Ouverture, der Mutter so vieler nachhinkenden Stifte, desgleichen an einem Violinkonzert, vom jungen ⁎ * ⁎ gespielt; denn es thut wohl, bei einem Strebenden mit Gewißheit vorauszusagen, sein Weg führe zur Meisterschaft. Von Jahr-ein Jahraus Wiederholtem, Symphonien ausgenommen, unterhalt' ich dich nicht. Dein früherer Ausspruch über Onslows Symphonie in A, daß du sie, nur zweimal gehört, jetzt Takt vor Takt auswendig wüßtest, ist auch der meine, ohne den eigentlichen Grund von diesem schnellen Sich-einprägen zu wissen. Denn einesteils seh' ich, wie die Instrumente noch zu sehr aneinander kleben und zu verschiedenartige aufeinander gehäuft sind, andernteils fühlen sich dennoch die Haupt- wie Nebensachen, die Melodienfäden so stark durch, daß mir eben dieses Aufdrängen des letztern bei der dicken Instrumentenkombination sehr merkwürdig erscheint. Es waltet hier ein Umstand, über den ich mich, da er mir selbst geheim, nicht deutlich ausdrücken kann. Doch regt es dich vielleicht zum Nachsinnen an. Am wohlsten befind' ich mich im vornehmen Ballgetümmel der Menuett, wo alles blitzt von Diamanten und Perlen; im Trio seh' ich eine Scene im Kabinett und durch die oftmals geöffnete Ballsaalthüre dringen die Violinen und verwehen die Liebesworte. Wie? — Dies hebt mich ja ganz bequem in die A dur-Symphonie von Beethoven, die wir vor

kurzem gehört. Mäßig entzückt gingen wir noch spät abends zum Meister Raro. Du kennst Florestan, wie er am Klavier sitzt und während des Phantasierens wie im Schlafe spricht, lacht, weint, aufsteht, von vorn anfängt u. s. w. Zilia war im Erker, andre Davidsbündler in verschiedenen Gruppen da und dort. Viel wurde verhandelt. „Lachen" (so fing Florestan an und zugleich den Anfang der A dur-Symphonie), „lachen mußt' ich über einen dürren Aktuarius, der in ihr eine Gigantenschlacht fand, im letzten Satze deren effektive Vernichtung, am Allegretto aber leise vorbeischlich, weil es nicht paßte in die Idee, — lachen überhaupt über die, die da ewig von Unschuld und absoluter Schönheit der Musik an sich reden — (freilich soll die Kunst unglückliche Lebens-Oktaven und -Quinten nicht nachspielen, sondern verdecken, freilich find' ich in [z. B. Marschners] Heilingarien oft Schönheit, aber ohne Wahrheit, und in Beethoven [nur selten] manchmal die letzte ohne die erste). — Am meisten jedoch zuckt es mir in den Fingerspitzen, wenn einige behaupten, Beethoven habe sich in seinen Symphonien stets den größten Sentiments hingegeben, den höchsten Gedanken über Gott, Unsterblichkeit und Sternenlauf, während der genialische Mensch allerdings mit der Blütenkrone nach dem Himmel zeigt, die Wurzeln jedoch in seiner geliebten Erde ausbreitet. Um auf die Symphonie zu kommen, so ist die Idee gar nicht von mir, sondern von jemandem in einem alten Hefte der Cäcilia (aus vielleicht zu großer Delikatesse gegen Beethoven, die zu ersparen gewesen, in einen feinen gräflichen Saal oder so etwas versetzt) . . . es ist die lustigste Hochzeit, die Braut aber ein himmlisch Kind mit einer Rose im Haar, aber nur mit einer. Ich müßte mich irren, wenn nicht in der Einleitung die Gäste zusammenkämen, sich sehr begrüßten mit Rückenkommas, sehr irren, wenn nicht lustige Flöten daran erinnerten, daß im ganzen Dorfe voll Maienbäume mit bunten Bändern Freude herrsche über die Braut Rosa, — sehr darin irren, wenn nicht die blasse Mutter sie mit zitterndem Blicke wie zu fragen

schiene: „weißt du auch, daß wir uns trennen müssen?“ und wie ihr dann Rosa ganz überwältigt in die Arme stürzt, mit der andern Hand die des Jünglings nachziehend. . . . Nun wirds aber sehr still im Dorfe draußen (Florestan kam hier in das Allegretto und brach hier und da Stücke heraus), nur ein Schmetterling fliegt einmal durch oder eine Kirschblüte fällt herunter. . . . Die Orgel fängt an; die Sonne steht hoch, einzelne langschiefe Strahlen spielen mit Stäubchen durch die Kirche, die Glocken läuten sehr — Kirchgänger stellen sich nach und nach ein — Stühle werden auf- und zugeklappt — einzelne Bauern sehen sehr scharf ins Gesangbuch, andre an die Emporkirchen hinauf — der Zug rückt näher — Chorknaben mit brennenden Kerzen und Weihkessel voran, dann Freunde, die sich oft umsehen nach dem Paare, das der Priester begleitet, die Eltern, Freundinnen und hinterher die ganze Dorfjugend. Wie sich nun alles ordnet und der Priester ans Altar steigt und jetzt zur Braut und jetzt zum Glücklichsten redet, und wie er ihnen vorspricht von den Pflichten des Bundes und dessen Zwecken, und wie sie ihr Glück finden möchten in Eintracht und Liebe, und wie er sie dann fragt nach dem „Ja“, das so viel nimmt für ewige Zeiten, und sie es ausspricht fest und lang — laßt es mich nicht fortmalen das Bild und thut's im Finale nach eurer Weise“ . . . brach Florestan ab und riß in den Schluß des Allegretto, und das klang, als würfe der Küster die Thüre zu, daß es durch die ganze Kirche schallte. . . .

Genug. Florestans Deutung hat im Augenblick auch in mir etwas erregt und die Buchstaben zittern durcheinander. Vieles möcht' ich dir noch sagen, aber es zieht mich hinaus. Und so wolle die Pause bis zu meinem nächsten Briefe im Glauben an einen schöneren Anfang abwarten!

Eusebius.

Sonaten für Pianoforte.

Felix Mendelssohn Bartholdy,

Werk 6.

Franz Schubert,

Erste große Sonate (in A moll), Werk 42. — Zweite große Sonate (in D dur), Werk 53. — Phantasie oder Sonate (in G dur), Werk 78. — Erste große Sonate zu vier Händen (in B dur), Werk 30.

Die Davidsbündler haben in verschiedenen Blättern von den neu erschienenen Sonaten berichtet. Sie wüßten diese Kette kaum mit edleren Diamantschlössern zu schließen, als mit den obigen Sonaten, d. h. mit dem Schönsten, was seit Beethoven, Weber, Hummel und Moscheles in diesem ihnen wertesten Kunstgenre der Pianofortemusik erschienen ist. Hat man sich endlich einmal durchgearbeitet durch den hundertfachen Plunder, der sich unbequem um einen aufhäuft, so tauchen solche Sachen ordentlich wie Palmenoasen in der Wüste hinter dem Notenpult herauf.

Aus dem Kopf könnten wir sie recensieren, da wir sie (wir wollen uns heute des feierlichen Schlusses halber die Pluralkrone des „Wir" aufsetzen) auswendig wissen seit vielen Jahren. Wir brauchen wohl nicht daran zu erinnern, wie diese Kompositionen vielleicht schon seit acht Jahren gedruckt und wahrscheinlich vor noch länger komponiert sind, denken jedoch beiläufig daran, ob es überhaupt nicht besser, alles nicht eher als nach so lang verflossener Zeit anzuzeigen. Man würde erstaunen, wie wenig es dann zu recensieren gäbe, und wie schmalleibig musikalische Zeitungen ausfallen würden und wie gescheut man worden. Nur was Geist und Poesie hat, schwingt fort für die Zukunft und je langsamer und länger, je tiefere und stärkere Saiten angeschlagen waren. Und wenn auch den Davidsbündlern die meisten Jugendarbeiten Mendelssohns wie Vorarbeiten zu seinen Meisterstücken, den Ouverturen, vorkommen, so findet sich doch im einzelnen so viel Eigentümlich-

Poetisches, daß die große Zukunft dieses Komponisten allerdings mit Sicherheit voraus zu bestimmen war. Auch ist es nur ein Bild, wenn sie sich ihn oft mit der rechten Hand an Beethoven schmiegend, ihn wie zu einem Heiligen aufschauend, und an der andern von Carl Maria von Weber geführt denken (mit welchem letzteren sich schon eher sprechen läßt), — nur ein Bild, wie sie ihn endlich aus dem schönsten seiner Träume, dem „Sommernachtstraum", aufwachen sehen und wie jene zu ihm sagen: „du bedarfst unser nicht mehr, fliege deinen eignen Flug", — indes es steht nun einmal da.

Klingt also in dieser Sonate auch vieles an, so namentlich der erste Satz an den schwermütig sinnenden der letzten A dur-Sonate von Beethoven, und der letzte im allgemeinen an Webersche Weise, so ist dies nicht schwächliche Unselbständigkeit, sondern geistiges Verwandtsein. Wie das sonst drängt und treibt und hervorquillt! So grün und morgendlich alles wie in einer Frühlinglandschaft! Was uns hier berührt und anzieht, ist nicht das Fremde, nicht das Neue, sondern eben das Liebe, Gewohnte. Es stellt sich nichts über uns, will uns nichts in Erstaunen setzen; unsern Empfindungen werden nur die rechten Worte geliehen, daß wir sie selbst gefunden zu haben meinen. Sehe man nur selbst zu!

Wir kommen zu unsern Lieblingen, den Sonaten von Franz Schubert, den viele nur als Liederkomponisten, bei weitem die meisten kaum dem Namen nach kennen. Nur Fingerzeige können wir hier geben. Wollten wir im einzelnen beweisen, für wie hochstehende Werke wir seine Kompositionen erklären müssen, so gehört das mehr in Bücher, für die vielleicht noch einmal Zeit wird.

Wie wir denn alle drei Sonaten, ohne tausend Worte, geradezu nur „herrlich" nennen müssen, so dünkt uns doch die Phantasiesonate seine vollendetste in Form und Geist. Hier ist alles organisch, atmet alles dasselbe Leben. Vom letzten Satz bleibe weg, wer keine Phantasie hat, seine Rätsel zu lösen.

Ihr am verwandtesten ist die in A moll. Der erste Teil so still, so träumerisch: bis zu Thränen könnte es rühren; dabei so leicht und einfach aus zwei Stücken gebaut, daß man den Zauberer bewundern muß, der sie so seltsam in- und gegeneinander zu stellen weiß.

Wie anderes Leben sprudelt in der mutigen aus D dur, — Schlag auf Schlag packend und fortreißend! Und darauf ein Adagio, ganz Schubert angehörend, drangvoll, überschwenglich, daß er kaum ein Ende finden kann. Der letzte Satz paßt schwerlich in das Ganze und ist possierlich genug. Wer die Sache ernsthaft nehmen wollte, würde sich sehr lächerlich machen. Florestan nennt ihn eine Satire auf den Pleyel-Wanhalschen Schlafmützenstil; Eusebius findet in den kontrastierenden starken Stellen Grimassen, mit denen man Kinder zu erschrecken pflegt. Beides läuft auf Humor hinaus.

Die vierhändige Sonate halten wir für eine der am wenigsten originellen Kompositionen Schuberts, den man hier nur an einzelnen Blitzen erkennen kann. Wie vielen andern Komponisten würde man einen Lorbeer aus diesem einzigen Werke flechten! — im Schubertschen Kranz guckt es nur als bescheidenes Reis heraus: so sehr beurteilen wir den Menschen und Künstler immer nach dem Besten, was er geleistet. —

Wenn Schubert in seinen Liedern sich vielleicht noch origineller zeigt, als in seinen Instrumentalkompositionen, so schätzen wir diese als rein musikalisch und in sich selbständig ebenso sehr. Namentlich hat er als Komponist für das Klavier vor andern, im einzelnen selbst vor Beethoven, etwas voraus (so bewundernswürdig fein dieser übrigens in seiner Taubheit mit der Phantasie hörte), — darin nämlich, daß er klaviergemäßer zu instrumentieren weiß, das heißt, daß alles *klingt*, so recht vom Grunde, aus der Tiefe des Klaviers heraus, während wir z. B. bei Beethoven zur Farbe des Tones erst vom Horn, der Hoboe u. s. w. borgen müssen. — Wollten wir über das Innere dieser seiner Schöpfungen im allgemeinen noch etwas sagen, so wär' es dieses.

Er hat Töne für die feinsten Empfindungen, Gedanken, ja Begebenheiten und Lebenszustände. So tausendgestaltig sich des Menschen Dichten und Trachten bricht, so vielfach die Schubertsche Musik. Was er anschaut mit dem Auge, berührt mit der Hand, verwandelt sich zu Musik; aus Steinen, die er hinwirft, springen, wie bei Deukalion und Pyrrha, lebende Menschengestalten. Er war der ausgezeichnetste nach Beethoven, der, Todfeind aller Philisterei, Musik im höchsten Sinne des Wortes ausübte. —

Und so sei er es, dem wir, wo die Jahresglocke schon zum letzten Schlag aushebt, noch einmal im Geiste die Hand drücken. Wolltet Ihr trauern, daß diese schon lange kalt und nichts mehr erwidern kann, so bedenket auch, daß, wenn noch Solche leben wie jener, von dem wir vorher gesprochen, das Leben noch lebenswert genug ist. Dann sehet aber auch zu, daß Ihr, wie jener, Euch immer selbst gleichkommt, dem Höchsten nämlich, was von höherer Hand in Euch gelegt. —

Aphorismen.

(Von den Davidsbündlern.)

Komponistenvirtuosen.

Es ist im allgemeinen nicht anzunehmen (und die Erfahrung spricht dagegen), daß der Komponist seine Werke auch am schönsten und interessantesten darstellen müsse, namentlich die neuesten, zuletzt geschaffenen, die er noch nicht objektiv beherrscht. Der Mensch, dem die eigene physische Gestalt entgegensteht, erhält leichter im andern Herzen die idealische.

Euseb.

Richtig. Denn wollte der Komponist, dem nach Vollendung des Werkes Ruhe vonnöten ist, seine Kräfte gleichzeitig auf äußere Darstellung fixieren, so würde, wie einem angestrengten, auf einem Punkt haftenden Augenpaar, sein Blick nur matter

werden, wenn sich nicht verwirren und erblinden. Es giebt Beispiele, daß in solcher erzwungener Operation Komponistenvirtuosen ihre Werke völlig entstellt haben. Raro.

Das Sehen der Musik.

Bei der Kalkbrennerschen vierstimmig-einhändigen Fuge fällt mir der verehrte Thibaut,[1]) der Dichter des Buchs „Über Reinheit der Tonkunst" ein, der mir einmal erzählte, daß in einem Konzert in London, das Cramer gegeben, eine vornehme, kunstverständige Lady sich gegen allen englischen Ton auf die Zehen gestellt, die Hand des Virtuosen starr angesehen, was natürlich die Nachbarinnen zur Seite und im Rücken, nach und nach die ganze Versammlung gleichfalls gethan, und endlich Th. ins Ohr, aber mit Ekstase gesagt hätte: „Gott! welcher Triller! Triller! Und noch dazu mit dem vierten und fünften — und in beiden Händen zugleich!" Das Publikum (schloß damals Th.) murmelte leise nach: „Gott! welcher Triller! Triller! und noch dazu ꝛc."

R—o.

Doch scheint dies das Publikum zu charakterisieren, das am Virtuosen, wie im Konzert überhaupt, auch etwas sehen will. Eusebius.

Aber beim Himmel! Es wäre ein wahres Glück, wenn in der Künstlerwelt einmal ein Geschlecht der Bilfinger aufwüchse, das bekanntlich an zwei garstigen Überfingern litt; da wär' es mit der ganzen Virtuosenwirtschaft vorbei. —

Florestan.

Das öffentliche Auswendigspielen.

Nennt es nun ein Wagstück, oder Charlatanerie, so wird das doch immer von großer Kraft des musikalischen Geistes

1) Professor der Rechte in Heidelberg (1772—1840), in dessen Hause Schumann als stud. jur. viel verkehrte.

zeugen. Wozu auch diesen Souffleurkasten? warum den Fußblock an die Sohle, wenn Flügel am Haupt sind? Wißt ihr nicht, daß ein noch so frei angeschlagener Accord, von Noten gespielt, noch nicht ein halbmal so frei klingt, wie einer aus der Phantasie? O, ich will aus eurer Seele antworten: allerdings kleb' ich am Hergebrachten, denn ich bin ein Deutscher, — erstaunen würde ich freilich in etwas, brächte plötzlich die Tänzerin ihre Touren, der Schauspieler oder Deklamator seine Rollen aus der Tasche, um sicherer zu tanzen, spielen, deklamieren; aber ich bin wirklich wie jener Philister, der, als einem Virtuosen die Noten vom Pult fielen und dieser trotzdem ruhig weiter spielte, siegend ausrief: „Seht, seht! das ist eine große Kunst! der kann's auswendig!"

F—n.

Das Anlehnen.

Würde ohne Shakspeare Mendelssohns Sommernachtstraum geboren worden sein, obgleich Beethoven manchen (nur ohne Titel) geschrieben hat? Der Gedanke kann mich traurig machen. F—n.

Ja — warum zeigen sich manche Charaktere erst selbstständig, wenn sie sich an ein anderes Ich gelehnt haben, wie etwa der größere Shakspeare selbst, der bekanntlich die meisten Stoffe seiner Stücke aus älteren oder aus Novellen und dergl. hernahm? E—s.

Eusebius spricht wahr. Manche Geister wirken erst, wenn sie sich bedingt fühlen, frei. R—o.

Rossini.

Allzu einseitig wäre es, alles Rossinische bei uns zu unterdrücken, wenn es nur einigermaßen im Verhältnis zur Aufmunterung deutscher Leistungen stünde. Rossini ist der trefflichste Dekorationsmaler, aber nehmet ihm die künstliche Beleuchtung und die verführende Theaterferne und sehet zu, was

bleibt. Überhaupt wenn ich so von Berücksichtigung des Publikums, vom Tröster und Retter Rossini und seiner Schule reden höre, so zuckt mir's in allen Fingerspitzen. Viel zu delikat geht man mit dem Publikum um, das sich auf seinem Geschmack ordentlich zu steifen anfängt, während es in früherer Zeit bescheiden von Ferne zuhorchte und glücklich war etwas aufzuschnappen vom Künstler. Und sag' ich das ohne Grund? Und geht man nicht in den „Fidelio" der Schröder wegen (in gewissem Sinn mit Recht) und in Oratorien aus purem blanken Mitleiden? Ja! erhält nicht der Stenograph Herz, der sein Herz nur in seinen Fingern hat, — erhält dieser, sag' ich, nicht für ein Heft Variationen vierhundert Thaler und Marschner für den ganzen „Hans Heiling" kaum mehr? Noch einmal — es zuckt mir in allen Fingerspitzen. F—n.

Rossinis Besuch bei Beethoven.

Der Schmetterling flog dem Adler in den Weg, dieser wich aber aus, um ihn nicht zu zerdrücken mit dem Flügelschlag. E—s.

Italienisch und Deutsch.

Seht den flatternden lieblichen Schmetterling, aber nehmt ihm seinen Farbenstaub, und seht, wie erbärmlich er herumfliegt und wenig beachtet wird, während von Riesengeschöpfen noch nach Jahrhunderten sich Skelette vorfinden, die sich mit Staunen die Nachkommen zeigen. E—s.

1836.

Monument für Beethoven. — Ouverture zur schönen Melusine von F. Mendelssohn Bartholdy. — Kritische Umschau (I. Ouverturen, II. Konzerte für Pianoforte, III. Trios, IV. Duos, V. Capriccios und andere kürzere Stücke für Pianoforte). — Aus den Büchern der Davidsbündler (I. 16 neue Etuden, II. Tanzlitteratur).

Monument für Beethoven.[1])

Vier Stimmen darüber.

1.

Das Mausoleum zukünftigen Andenkens steht schon leibhaftig vor mir: — ein leidlich hoher Quader, eine Lyra darauf mit Geburts- und Sterbejahr, darüber der Himmel und daneben einige Bäume.

Ein griechischer Bildhauer, angegangen um einen Plan zu einem Denkmal für Alexander, schlug vor, den Berg Athos zu seiner Statue auszuhauen, die in der einen Hand eine Stadt in die Luft hinaushielte; der Mann ward für toll erklärt, wahrhaftig! er ist es weniger, als diese deutschen Pfennigsubskriptionen. — Glücklicher Imperator Napoleon, der du weit da draußen im Ocean schläfst, daß wir Deutschen für die Schlachten, die du uns abgenommen und mit uns gewonnen, dich nicht mit einem Denkmal verfolgen können; auch würdest

---

1) Für ein in Bonn zu errichtendes Beethoven-Denkmal war Ende 1835 ein Aufruf ergangen. Erst zehn Jahre später konnte die Enthüllungsfeier stattfinden.

du aus dem Grabe steigen mit der strahlenden Rolle „Marengo, Paris, Alpenübergang, Simplon“, und das Mausoleum bräche ja zwergig zusammen! Deine D moll-Symphonie aber, Beethoven, und alle deine hohen Lieder des Schmerzes und der Freude dünken uns noch nicht groß genug, dir kein Denkmal zu setzen, und du entgehst unsrer Anerkennung keineswegs!

Seh' ich es dir doch an, Euseb, wie dich meine Worte ärgern, und wie du dich vor lauter Seelengüte zu einer Statue in einem Carlsbader „Sprudel“ versteinern ließest, wäre damit dem Komitee gedient. Trag' ich denn nicht auch den Schmerz in mir, Beethoven nie gesehen, die brennende Stirn nie in seine Hand gedrückt zu haben, und eine große Spanne meines Lebens wollte ich darum hingeben ... Ich gehe langsam zum Schwarzspanierhause Nr. 200, die Treppen hinauf: atemlos ist alles um mich; ich trete in sein Zimmer: er richtet sich auf, ein Löwe, die Krone auf dem Haupt, einen Splitter in der Tatze. Er spricht von seinen Leiden. In derselben Minute wandeln tausend Entzückte unter den Tempelsäulen seiner C moll-Symphonie. — Aber die Wände möchten auseinanderfallen; es verlangt ihn hinaus: er klagt, wie man ihn so allein ließe, sich wenig um ihn bekümmere. — In diesem Moment ruhen die Bässe auf jenem tiefsten Ton im Scherzo der Symphonie: kein Odemzug: an einem Haarseil über einer unergründlichen Tiefe hängen die tausend Herzen und nun reißt es, und die Herrlichkeit der höchsten Dinge baut sich Regenbogen über Regenbogen aneinander auf. — Wir aber rennen durch die Straßen: Niemand, der ihn kennte, der ihn grüßte. — Die letzten Accorde der Symphonie dröhnen: das Publikum reibt sich in die Hände, der Philister ruft begeistert: „das ist wahre Musik“. — Also feiertet ihr ihn im Leben; kein Begleiter, keine Begleiterin bot sich ihm an: in einem schmerzlicheren Sinn starb er, wie Napoleon, ohne ein Kind am Herzen zu haben, in der Einöde einer großen Stadt. Setzt ihm denn ein Denkmal, — vielleicht verdient

er's; dann aber möchten eines Tags auf eurem umgeworfenen Quader jene Goetheschen Verse geschrieben stehen:

Solange der Tüchtige lebt und thut,
Möchten sie ihn gern steinigen;
Ist er hinterher aber tot,
Gleich sammeln sie große Spenden
Zu Ehren seiner Lebensnot
Ein Denkmal zu vollenden.
Doch ihren Vorteil sollte dann
Die Menge wohl ermessen,
Gescheuter wär's, den guten Mann
Auf immerdar vergessen.

Florestan.

2.

Sollte aber durchaus jemand der Vergessenheit entzogen werden, so mache man doch lieber den Recensenten Beethovens einige Unsterblichkeit, namentlich jenem, der in der Allgem. mus. Zeitung 1799, S. 151 voraussagt: „Wenn Herr van Beethoven sich nicht mehr selbst verleugnen wollte und den Gang der Natur einschlagen, so könnte er bei seinem Talent und Fleiß uns sicher recht viel Gutes für ein Instrument liefern, welches" u. s. w. Ja wohl, im Gang der Natur liegt's und in der Natur der Dinge. Siebenunddreißig Jahre vergingen einstweilen: wie eine Himmelssonnenblume hat sich der Name Beethoven entfaltet, während der Recensent in einem Dachstübchen zur stumpfen Nessel zusammengeschrumpft. Aber kennen möcht' ich den Schelm dennoch und eine Subskription für ihn und gegen etwaigen Hungertod eröffnen.

Börne sagt: „wir würden am Ende noch dem lieben Gott ein Denkmal setzen": ich sage, schon ein Denkmal ist eine vorwärts gedrehte Ruine (wie diese ein rückwärts gedrehtes Monument), und bedenklich, geschweige zwei, ja drei. Denn gesetzt, die Wiener fühlten Eifersucht auf die Bonner und bestünden auch auf eins, welcher Spaß, wie man sich dann fragen würde: welches nun eigentlich das rechte? Beide haben ein Recht, er steht in beider Kirchenbüchern; der Rhein nennt

sich die Wiege, die Donau (der Ruhm ist freilich traurig) seinen Sarg. Poetische ziehen vielleicht letztere vor, weil sie allein nach Osten und in das große dunkle Meer ausfließt; andre pochen aber auf die seligen Rheinufer und auf die Majestät der Nordsee. Am Ende kömmt aber auch noch Leipzig dazu, als Mittelhafen deutscher Bildung, mit dem besonderen Verdienste, was ihm auch Himmlisches die Fülle herabgebracht, sich für Beethovensche Komposition am ersten interessiert zu haben. Ich hoffe daher auf drei . . .

Eines Abends ging ich nach dem Leipziger Kirchhof, die Ruhestätte eines Großen aufzusuchen: viele Stunden lang forschte ich kreuz und quer, — ich fand kein „J. S. Bach“ . . . und als ich den Totengräber darum fragte, schüttelte er über die Obskurität des Mannes den Kopf und meinte! „Bachs gäb's viele“. Auf dem Heimweg nun sagte ich zu mir: wie dichterisch waltet hier der Zufall! Damit wir des vergänglichen Staubes nicht denken sollen, damit kein Bild des gemeinen Todes aufkomme, hat er die Asche nach allen Gegenden verweht, und so will ich mir ihn denn auch immer aufrecht an seiner Orgel sitzend denken im vornehmsten Staat und unter ihm brauset das Werk und die Gemeinde sieht andächtig hinauf und vielleicht auch die Engel herunter. — — Da spieltest du, Felix Meritis, Mensch von gleich hoher Stirn wie Brust, kurz darauf einen seiner variierten Choräle vor: der Text hieß „schmücke dich o meine Seele“, um den Cantus firmus hingen vergoldete Blättergewinde und eine Seligkeit war darein gegossen, daß du mir selbst gestandest: „wenn das Leben dir Hoffnung und Glauben genommen, so würde dir dieser einzige Choral alles von neuem bringen.“ Ich schwieg dazu und ging wiederum, beinahe mechanisch, auf den Gottesacker und da fühlte ich einen stechenden Schmerz, daß ich keine Blume auf seine Urne legen konnte, und die Leipziger von 1750 fielen in meiner Achtung. Erlaßt es mir, über ein Denkmal für Beethoven meine Wünsche auszusprechen.

Jonathan.

3.

In der Kirche soll man auf den Fußspitzen gehen, — du aber Florestan, beleidigst mich durch dein heftiges Auftreten. Im Augenblicke hören mir viele hundert Menschen zu; die Frage ist eine deutsche; Deutschlands erhabenster Künstler, der oberste Vertreter deutschen Wortes und Sinnes, nicht einmal Jean Paul ausgenommen, soll gefeiert werden; er gehört unsrer Kunst an; am Schillerschen Denkmal arbeitet man mühsam seit vielen Jahren, am Guttenbergschen steht man noch am Anfang. Ihr verdientet alle Verspottungen französischer Janins, alle Grobheiten eines Börne, alle Fußtritte einer übermütigen Lord Byronschen Poesie, wenn ihr die Sache sinken ließet oder saumselig betriebet!

Ich will euch ein Beispiel vor die Augen rücken. Spiegelt euch daran! — Vier arme Schwestern aus Böhmen kamen vor langer Zeit in unsre Stadt; sie spielten Harfe und sangen. Talent besaßen sie viel, von Schule aber wußten sie nichts. Da nahm ein in der Kunst geübter Mann[1]) sich ihrer an, unterrichtete sie und sie wurden durch ihn vornehme und glückliche Frauen. Der Mann war lange hinüber und nur seine Nächsten erinnerten sich seiner. Da kam vielleicht nach zwanzig Jahren ein Schreiben der vier Schwestern aus fernen Landen und wies genug Mittel an, davon ihrem Lehrer ein Denkmal aufgestellt werden konnte. Es steht unter J. S. Bachs Fenstern und erkundigen sich die Nachkommen nach Bach, so fällt ihnen auch das einfache Bildwerk auf, und dem Wohlthäter wie der Dankbarkeit ist ein rührend Andenken gesichert. Und eine ganze Nation einem Beethoven gegenüber, der ihr Großsinn und Vaterlandsstolz auf jedem Blatte lehrt, sollte ihm nicht ein tausendfach größeres errichten können? Wär' ich ein Fürst, einen Tempel im Palladiostil würde ich ihm bauen: darin stehen zehn Statuen; Thorwaldsen und Dannecker könnten sie nicht alle schaffen, aber sie unter ihren Augen arbeiten

1) Der Kantor der Thomasschule Hiller. (Sch.)

lassen; unter neun der Statuen meine ich, wie die Zahl der Musen, so die seiner Symphonien: Klio sei die heroische, Thalia die vierte, Euterpe die Pastorale und so fort, er selbst der göttliche Musaget. Dort müßte von Zeit zu Zeit das deutsche Gesangesvolk zusammenkommen, dort müßten Wettkämpfe, Feste gehalten, dort seine Werke in letzter Vollendung dargestellt werden. Oder anders: nehmet hundert hundertjährige Eichen und schreibt mit solcher Gigantenschrift seinen Namen auf eine Fläche Landes. Oder bildet ihn in riesenhafter Form, wie den heiligen Borromäus am Lago Maggiore, damit, wie er schon im Leben that, er über Berg und Berg schauen könne, — und wenn die Rheinschiffe vorbeifliegen und die Fremdlinge fragen: was der Riese bedeute, so kann jedes Kind antworten: Beethoven ist das, — und sie werden meinen, es sei ein deutscher Kaiser. Oder wollt ihr fürs Leben nützen, so erbaut ihm zur Ehre eine Akademie, „Akademie der deutschen Musik" geheißen, in der vor allem sein Wort gelehrt werde, das Wort, nach dem die Musik nicht von jedem zu treiben sei wie ein gemein Handwerk, sondern von Priestern wie ein Wunderreich den Auserwähltesten erschlossen werde, — eine Schule der Dichter, noch mehr eine Schule der Musik in der griechischen Bedeutung. Mit einem Worte: erhebt euch einmal, laßt ab von eurem Phlegma und bedenkt, daß das Denkmal euer eignes sein wird! Eusebius.

4.

Euren Ideen fehlt der Henkel: Florestan zertrümmert und Eusebius läßt fallen. Gewiß ist, daß es höchstes Ehrenzeugnis wie echter Dankbarkeitbeweis für große geliebte Tote, wenn wir in ihrem Sinne fortwirken: du aber, Florestan, gieb auch zu, daß wir unsre Verehrung auf irgend eine Weise nach Außen hin zeigen müssen, und daß, wenn nicht einmal der Anfang gemacht wird, sich eine Generation auf die Trägheit der andern berufen wird. Unter den kecken Mantel, den du, Florestan, über die Sache wirfst, möchte sich überdies auch

hier und da gemeiner Sinn und Geiz flüchten, so wie die Furcht, beim Wort gehalten zu werden, wenn man Denkmale etwa zu unvorsichtig lobe. Vereinigt euch also!

In allen deutschen Landen möchten aber Sammlungen von Hand zu Hand, Akademien, Konzerte, Operndarstellungen, Kirchenaufführungen veranstaltet werden; auch scheint es nicht unpassend, bei größern Musik- und Gesangfesten um eine Gabe anzusprechen. Ries in Frankfurt, Chélard in Augsburg, L. Schuberth in Königsberg haben bereits rühmlichst angefangen. Spontini in Berlin, Spohr in Kassel, Hummel in Weimar, Mendelssohn in Leipzig, Reißiger in Dresden, Schneider in Dessau, Marschner in Hannover, Lindpaintner in Stuttgart, Seyfried in Wien, Lachner in München, D. Weber in Prag, Elsner in Warschau, Löwe in Stettin, Kalliwoda in Donaueschingen, Weyse in Kopenhagen, Mosevius in Breslau, Riem in Bremen, Guhr in Frankfurt, Strauß in Karlsruhe, Dorn in Riga — — seht da, welche Reihe würdiger Künstler ich vor euch ausbreite und welche Städte, Mittel und Kräfte noch übrig bleiben. Und so möge dann ein hoher Obelisk oder eine pyramidalische Masse den Nachkommen verkünden: daß die Zeitgenossen eines großen Mannes, wie sie seine Geisteswerke über alles ehrten, dies durch ein außerordentliches Zeichen zu beweisen bemüht waren.[1]   Raro.

---

1) Schumann selbst wollte nicht unthätig bleiben, er schrieb ein Werk, das er unter dem Titel „Ruinen, Trophäen, Palmen. Große Sonate für das Pianoforte für Beethovens Monument von Florestan und Eusebius Op. 12" zum Besten des Denkmals veröffentlichen wollte. Die Sache zerschlug sich indessen, und die Komposition erschien später als Fantasie Op. 17. (Näheres s. bei Erler, R. Schumanns Leben I. 101 f.)

Ouverture zum Märchen von der schönen Melusine.

Von F. Mendelssohn Bartholdy.

(Zum erstenmal in Leipziger Konzerten gehört im Dezember 1835.)

Vielen macht nichts größere Sorge, als daß sie nicht dahinter kommen können, welche der Ouverturen von Mendelssohn eigentlich die schönste, ja beste. Schon bei den früheren hatte man vollauf zu thun und zu beweisen, — jetzt tritt noch eine vierte hervor. Florestan teilt deshalb die Parteien in Sommernachtsträumler (bei weitem die stärkste), in Fingaller (nicht die schwächste, namentlich beim andern Geschlechte) u. s. w. ein. Die der Melusinisten möchte man allerdings die kleinste heißen, da sie zur Zeit, außer zu Leipzig, nirgends in Deutschland gehört worden ist, und England, wo die philharmonische Gesellschaft sie als ihr Eigentum zuerst aufführte, nur im Notfall als Reserve zu gebrauchen wäre. —

Es giebt Werke von so feinem Geistesbau, daß die bärenhafte Kritik selbst wie verschämt davortritt und Komplimente machen will. Wie dies schon bei der Sommernachtstraumouverture der Fall war (wenigstens erinnere ich mich über selbige nur poetische Recensionen [wär's kein Widerspruch] gelesen zu haben), so jetzt wieder bei der zum Märchen von der schönen Melusine.

Wir meinen, daß, sie zu verstehen, niemand die breitgesponnene, obwohl sehr phantasiereiche Erzählung von Tieck zu lesen, sondern höchstens zu wissen braucht: daß die reizende Melusine voll heftiger Liebe entbrannt war zu dem schönen Ritter Lusignan und ihn unter dem Versprechen freite, daß er sie gewisse Tage im Jahre allein lassen wolle. Einmal bricht's Lusignan — Melusine war eine Meerjungfrau — halb Fisch, halb Weib. Der Stoff ist mehrfach bearbeitet, in Worten wie in Tönen. Doch darf man ebensowenig, wie bei der Ouverture zu Shakspeares Sommernachtstraum, in

dieser einen so groben historischen Faden fortleiten wollen.[1]) So dichterisch Mendelssohn immer auffaßt, so zeichnet er auch hier nur die Charaktere des Mannes und des Weibes, des stolzen ritterlichen Lusignan und der lockenden hingebenden Melusine; aber es ist als führen die Wasserwellen in ihre Umarmungen und überdeckten und trennten sie wieder. Und hier mögen wohl in allen jene lustigen Bilder lebendig werden, bei denen die Jugendphantasie so gern verweilt, jene Sagen von dem Leben tief unten im Wellengrund, voll schießender Fische mit Goldschuppen, voll Perlen in offenen Muscheln, voll vergrabener Schätze, die das Meer dem Menschen genommen, voll smaragdener Schlösser, die turmhoch über einander gebaut u. s. w. — Dieses, dünkt uns, unterscheidet die Ouverture von den frühern, daß sie derlei Dinge, ganz in der Weise des Märchens, wie vor sich hin erzählt, nicht selbst erlebt. Daher erscheint auf den ersten Blick die Oberfläche sogar etwas kalt, stumm: wie es aber in der Tiefe lebt und webt, läßt sich deutlicher durch Musik, als durch Worte aussprechen, weshalb auch die Ouverture (wir gestehen es) bei weitem besser, als diese Beschreibung davon. —

Was sich nach zweimaligem Anhören und einigen zufälligen Blicken in die Partitur über die musikalische Komposition sagen läßt, beschränkt sich auf das, was sich von selbst versteht, — daß sie von einem Meister in Handhabung der Form und der Mittel geschrieben ist. Das Ganze beginnt und schließt mit einer zauberischen Wellenfigur, die im Verlauf einigemal auftaucht und hier wirkt sie, wie schon angedeutet so, als würde man vom Kampfplatze heftiger menschlicher Leidenschaften plötzlich hinaus in das großartige, erdumfassende Element des Wassers versetzt, namentlich von da, wo es von As durch G nach C moduliert. Der Rhythmus des Ritterthemas in F moll würde durch ein noch langsameres Tempo an Stolz und

1) Ein Neugieriger frug einmal Mendelssohn, was die Ouverture zur Melusine eigentlich bedeute. Mendelssohn antwortete rasch „Hm — eine Mesalliance". — (Sch.)

Bedeutung gewinnen. Gar zart und anschmiegend klingt uns noch die Melodie in As nach, hinter der wir den Kopf der Melusine erblicken. Von einzelnen Instrumentaleffekten hören wir noch das schöne B der Trompete (gegen den Anfang), das die Septime zum Accorde bildet; — ein Ton aus uralter Zeit.

Anfänglich glaubten wir die Ouverture im Sechsachtel-Takte geschrieben, woran wohl das zu rasche Tempo der ersten Aufführung, die ohne Beisein des Komponisten stattfand, schuld war. Der Sechsviertel-Takt, den wir dann in der Partitur sahen, hat allerdings ein leidenschaftsloseres, auch phantastischeres Ansehen und hält jedenfalls den Spieler ruhiger; indes dünkt er uns immer wie zu breit und gedehnt. Es scheint dies vielen vielleicht unbedeutend, beruht jedoch auf einem nicht zu unterdrückenden Gefühle, das wir freilich in diesem Falle nur aussprechen, nicht als richtig beweisen können. So oder so geschrieben bleibt die Ouverture wie sie ist. —

2.[1])

Kritische Umschau.

I.

Ouverturen.

Erste Ouverture von J. W. Kalliwoda, Werk 38. Zweite Ouverture von demselben, Werk 44.

Die Gegenwart wird durch ihre Parteien charakterisiert. Wie die politische kann man die musikalische in Liberale, Mittelmänner und Reaktionäre oder in Romantiker, Moderne und Klassiker teilen. Auf der Rechten sitzen die Alten, die Kontrapunktler, die Antichromatiker, auf der Linken die Jünglinge, die phrygischen Mützen, die Formenverächter, die Ge-

---

1) Die 2 ist eine der Ziffern, mit denen Schumann seine Artikel in der Zeitschr. zu zeichnen pflegte. Vgl. S. 121.

nialitätsfrechen, unter denen die Beethovener als Klasse hervorstechen. Im Juste-Milieu schwankt Jung wie Alt vermischt. In ihm sind die meisten Erzeugnisse des Tags begriffen, die Geschöpfe des Augenblicks, von ihm erzeugt und wieder vernichtet.

Kalliwoda gehört zu den Mittelmännern, zu den Freundlichen, Klugen, zu Zeiten Gewöhnlichen. Seine Symphonien sind Blitze, die einmal an römischen und griechischen Ruinen hingleiteten. Sonst hat man von ihm als Republikaner nichts zu fürchten.

Als Einleitungssätze zu dieser oder jener öffentlichen Zusammenkunft mögen diese Ouverturen gut geheißen werden. Das Volk will dabei so wenig wie möglich nachdenken. Es giebt noch dies und das vor Schauspielanfang, vor dem eigentlichen Konzert abzumachen, — da sind denn musikalische Allgemeinheiten, leichte, hübsch gestellte Redensarten am rechten Ort.[1] . . . .

J. Moscheles, Ouverture zu Schillers Jungfrau von Orleans (Werk 91).

Die Armut der wörtlichen Beschreibung fühlt man bei seinen Lieblingsstücken am lebhaftesten; diese Ouverture gehört zu unsern und nicht nur unter den Kompositionen von Moscheles. Wenn bei ihrer Aufführung in Leipzig — soviel wir wissen, der ersten in Deutschland — das Publikum dieser gebildeten Stadt sich teilnahmloser bezeigte, als die Komposition verdiente, so ist das erklärlich. Vielleicht dachten viele an die Schillersche prächtig kostümierte Tragödie, während unsre Musik allerdings von jener berühmten Begebenheit und einer bewegten Zeit berichtet, aber ohne groß Gepränge und leidenschaftlichen Ausdruck, gleich als ob uns nur die Geschichte interessieren sollte, nicht die Person des Erzählers. Es ist mir bei dieser Musik immer als läse ich in einer alten Ritterchronik, die sauber mit gotischen Buchstaben geschrieben und altertümlich

1) Der Rest der Besprechung ist heute ohne Interesse.

bunt ausgemalt. Nur gegen den Schluß hin wird es dem Komponisten selbst wie wehmütiger ums Herz an der schönen Stelle, wo Flöten und Klarinetten von oben herab rufen, — derselbe Augenblick, wo die Schillersche Johanna nach dem Regenbogen in der Luft zeigt bei den Worten „Nicht ohne meine Fahne darf ich kommen" u. s. w. Wollte man sonst Gestalten suchen, so würde man leicht die demütige Heldenjungfrau, den ritterlichen Talbot u. a. erkennen können. Hier thut bei jedem die Phantasie das ihrige; darin aber werden alle übereinstimmen, daß die Ouverture kaum zu einem andern Sujet gedacht werden könne, so sehr scheint sie uns von dessen Geiste durchdrungen.

Von einem Orchester, das mir die Ouverture zu Dank spielen sollte, würde ich mehr als gewöhnliches Beherrschen der Noten, ja mehr als bloß feurigen Vortrag verlangen. Es müßte eine Musik sein, worauf man nicht klatschen dürfte, eine Musik, deren Bedeutung uns erst nach ihrem Verklingen aufginge, und dies durch einen Vortrag, wo jede einzelne Virtuosität auf Beifall resigniert, durch eine gleichsam erzählende Darstellung, die nicht sich, sondern die Begebenheit allein hervorzuheben gesucht hätte. —

H. Marschner,[1]) große Festouverture (in D). Werk 78.

Vor Marschners Talent haben wir jederzeit ehrerbietig den Hut gezogen, vor dieser Ouverture thun wir's gar nicht. Es ist sehr zu wünschen, daß das Fach der Dutzend- und Juste-Milieu-Ouverturen, in denen $1/4$ italienisch, $1/4$ französisch, $1/8$ chinesisch, $3/8$ deutsch und die Summe null ist, nicht auch noch von unsern besten Komponisten kultiviert werde. Lieber lauter Rossinis, als Leute, die es allen recht machen wollen. Hielten wir Marschner nicht für einen guten Königlichgesinnten, so könnten wir übrigens in seinen Gedanken

1) 1796—1861.

über das God save the king (namentlich im Allegro, wo es verkürzt englisiert erscheint) ganz andre erblicken, als enthusiastische. Doch das gehört vor ein anderes Gericht.

12.

Hector Berlioz, Ouverture zur heimlichen Vehme.
(Ouverture des Francs-Juges.) Werk 3.

Die Wahl der Stoffe, die sich Berlioz als Hintergrund seiner Musik stellt, verdient an sich schon den Beinamen des Genialischen. So schrieb er Kompositionen zu Goethes Faust, zu Moores Gedichten, zum König Lear, zum Sturm von Shakspeare, zu Sardanapal, zu Childe Harold von Lord Byron. Von der obigen Ouverture weiß ich nicht, ob sie eine freie Konzertouverture ist oder ein Drama einleiten soll. Indes bezeichnet der Titel den Inhalt und Charakter scharf genug. Sie ist, wie sich der Leser aus einer frühern Lebensskizze über Berlioz[1]) entsinnen wird, in einer kritischen Epoche seines Lebens entstanden und trägt davon die Spuren. Freilich ist das Arrangement kaum mehr als ein ärmliches Skelett, worauf der Komponist den Arrangeur gerichtlich belangen könnte, und allerdings mag sich wohl keine Orchestermusik schwerer zu einem Arrangement eignen, als Berliozsche. Soviel aber die Phantasie das Orchester nach den Stimmen ergänzen kann, verlohnt es sich wohl der Mühe eines deutschen, die Ouverture aufzuführen,[2]) wär' es auch nur, um die Extreme der französischen Musikschulen, der Auberschen und dieser, daraus zu sehn. So federleicht skribisch jene, so ungeschlacht polyphemisch diese. Kantoren werden in Ohnmacht fallen über derlei Harmonien und über Sansculottismus schreien. Auch uns fällt nicht bei, die Ouverture etwa mit der Mozartschen zum Figaro vergleichen zu wollen. In der festen Überzeugung jedoch, daß gewisse Schulbank-Theoristen viel mehr geschadet, als unsre

1) Von Panofka gelegentlich der Symphonie fantastique für die „N. Zeitschr.“ geschrieben.
2) Vgl. den Artikel „Berlioz“ S. 45 und Anm. 4 daselbst.

praktischen Himmelsstürmer, und daß Protektion elender Mittelmäßigkeit viel mehr Unheil angerichtet, als Auszeichnung solcher poetischer Extravaganz, fordern wir zugleich ein- für allemal unsre Nachkommen auf, uns zu bezeugen, daß wir in Hinsicht der Kompositionen von Berlioz mit unsrer kritischen Weisheit nicht wie gewöhnlich zehn Jahre hinterdrein gefahren, sondern im voraus gesagt, daß etwas von Genie in diesem Franzosen gesteckt.

II.

Konzerte für Pianoforte mit Orchester.

C. H. Schornstein, erstes Konzert mit Begleitung des Orchesters. Erstes Werk.

Auch ohne daß es auf dem Titelblatt stände, wäre der Schüler Hummels zu erraten gewesen. Warum aber solche Zusätze, die nur auf Vergleiche zwischen Lehrer und Schüler führen? Mag es bescheiden sein, so geht es doch die Öffentlichkeit und die Kritik nichts an, die sich dadurch weder zum Für noch zum Wider bestechen läßt und sich an die Selbstständigkeit der Leistung allein zu halten hat. Solange aber überhaupt der Künstler von dem Werke, das er zum Druck giebt, nicht die Überzeugung hegt, daß er damit nicht bloß die Masse vermehre, sondern auch geistig bereichere, so lange warte und arbeite er noch. Denn was hilft die Wiederholung der Ideen eines Meisters, die wir frischer von der ersten Quelle weg genießen? — Selbständigkeit fehlt nun allerdings auch unserm Konzert; indes besitzt es andere Vorzüge, von denen wir nicht hoffen, daß er sie mit dem Verluste jener sich erkauft haben möchte.

Die, wie allbekannt, in der Mozartschen Schule und namentlich in den Hummelschen Kompositionen so bewundernswert, die Schönheit der Form, finden wir auch hier in glücklicher Nachbildung, und nicht allein als Nachschnitt der Manier,

sondern als wirklich dem Komponisten eingebornen Sinn für Verhältnis und Einheit. Damit ist schon viel gewonnen und der Jünger wenigstens auf den letzteren der äußeren Stufen, nahe dem Vorhange, der noch das Allerheiligste verdeckt. Giebt es nun einzelne Kühne, die durch die Kuppel einfliegen, andere, die den Schleier gewaltsam wegreißen, viele, die weder zum einen noch zum andern Kraft haben, so bleibt doch der Weg, den unser Komponist betreten, der sicherste und heilbringendste. Strebt er aber nicht weiter, so soll es nicht unsere Schuld sein, die wir ihm nur Energie und eine gewisse Selbsterhebung zusprechen, ohne welche das Talent nichts Ausgezeichnetes erreicht. —

Der Beisatz „erstes“ Konzert läßt auf späterfolgende schließen; vielleicht daß der junge Künstler einiges aus diesen Zeilen für sich nützen kann. Gegen den Bau der Sätze findet sich, wie gesagt, nichts einzuwenden; er ist der der besten Vorbilder, hat Haupt, Rumpf und Fuß und schließt sich natürlich aneinander und zusammen.

Die einzelnen Gedanken des Konzertes, die Art, wie sie vorgebracht, dargestellt und gewendet, erhebt sich weder zum Außerordentlichen, noch sinkt sie gerade zum Gemeinen herab. Überall aber wünschten wir noch mehr Sichtung, Wahl und Verfeinerung. Der erste Entwurf des Ganzen bleibt allerdings immer der glücklichste; wodurch sich aber das Talent Achtung und seinem Werke Dauer verschaffen kann, das Detail muß oft gemodelt und durchfeilt werden, damit das Interesse, was die Konzeption des großen Ganzen nicht giebt, dadurch wach gehalten werde. Dahin rechnen wir Eleganz der Passagen, Reiz des Accompagnement zu Gesangstellen, Kolorit in den Mittelstimmen, Ausarbeitung und Verarbeitung der Themen, Gegeneinanderstellung und Verbindung verschiedener Gedanken, sei nun davon in das Orchester oder in die Solostimme, oder in beide gelegt. Von alle diesem kommt wohl hier und da einzelnes vor, selten aber in dem Grade, daß man nicht dabei dächte, es könne noch anders und noch besser gemacht sein.

Dem Komponisten gegenüber wollten wir, was durch Aufzeichnung zu weitschweifig würde, alles gern nachweisen; glaube er nur, daß, wo die Phantasie nicht ausreicht, der Verstand noch Erstaunliches zu Wege bringen kann. — Sollte aber das Schwierige jener Forderungen den Komponisten einschüchtern, so geben wir ihm einen andern, scheinbar fast entgegengesetzten Rat, den, sich nicht zum Schaffen anzustrengen, nicht täglich zu komponieren, sondern durch Ruhe die Kräfte zu sammeln, das Bedürfnis, sich mitzuteilen, zu steigern und dann ohne Zögern sich seinem guten Geiste hinzugeben. Leider treffen wir nur auf zu viele junge Komponisten, die, wenn man sie nach ihren Werken frägt, wie Leporellos ganze Rollen von Geliebten-Namen abwickeln, mit einigen Symphonien anfangen und ein Dutzend Kleinigkeiten verächtlich anhängen. Schüttelt man über die Fruchtbarkeit den Kopf und bemerkt ihnen, wie solches zuletzt bankerott machen werde, so bekömmt man zur Antwort: „daß man sich heutzutage in allen Genren versuchen müsse“ u. dgl. — oder am häufigsten gar keine. Verzichte aber unser Komponist auf diesen Ruhm der Produktivität und gebe er, da er die Kräfte dazu besitzt, statt mehrer matten, ein gesundes, wohlgeratenes Werk. —

Theodor Döhler,[1]) erstes Konzert mit Begleitung des Orchesters (Werk 7).

Vier Fünftel der neuesten Konzerte, von denen wir unsern Lesern noch berichten werden, gehen in Moll, so daß es einem ordentlich bangt, die große Terz möchte gänzlich aus dem Tonsystem verschwinden. Als ich nun beim Aufschlagen des Döhlerschen Konzerts A dur, die Tonart, die vor allen überströmt in Jugend und Kraft, und auf dem Titel schon im voraus Lorbeerzweige fand, so hoffte ich endlich einem freundlichen Menschen zu begegnen, der mir vieles von dem schönen Italien, wo er so lange gereist, erzählen und dem ich als Dank dafür die Zweige zum Kranze flechten könnte. Im Anfang ging es

1) 1814—1856.

auch ganz leidlich, doch schon in der Mitte warf ich, während ich auf der einen Seite spielte, einige hoffende Blicke auf die nebenstehende, denn der Mann mißfiel mir immer mehr und zuletzt mußte ich ihm das aufrichtige Zeugnis geben, daß er noch keine Ahnung von der Würde der Kunst habe, für die ihm die Natur einige Anlagen geschenkt, wenn auch keine verschwenderischen, weshalb er um so besser Haus zu halten. Denn schreibt jemand ein lustiges Rondo, so thut er recht daran. Bewirbt sich aber jemand um eine Fürstenbraut, so wird vorausgesetzt, daß er edler Geburt und Gesinnung sei; oder, ohne überflüssig bildern zu wollen, arbeitet jemand in einer so großen Kunstform, vor welche die Besten des Landes mit Bescheidenheit und Scheu treten, so muß er das wissen. Und das ist's, was hier so aufbringt. Bemühten sich doch selbst die talentvollsten Tageskomponisten, Herz und Czerny, in ihren größeren Sachen etwas Wertvolleres zu liefern. Mutet uns aber ein Jüngerer und bei weitem Talentloserer zu, was nicht einmal seine Schutzpatrone, so verdient er deshalb ausgezeichnet zu werden, wie es hiermit geschieht. Zum Besten des Komponisten aber füge es sein guter Geist, daß ihm dieses Blatt, noch ehe er zum zweitenmal seine Sachen nach Italien einpackt, in die Hände falle, und er unsre Bitte in Betrachtung ziehe: auf zwanzig Meilen im Umkreise das Land zu meiden, das uns unsre jungen kräftigen Musiker fast immer verweichlicht und arbeitsuntüchtig zurückschickt. Italien hat seine Zaubergesänge, aber auch seine Komponisten dazu, so daß es gar nicht nötig, daß wir uns noch als plumpe Schweizer in ihre Reihen stellen, im herrlichsten Falle unser eignes Land anzufallen, — der Verachtung gar nicht zu gedenken, mit der von ihren neuen Freunden solche Überläufer gemessen werden. Wollt ihr aber dort für euch nützen, so bringt wenigstens so viel Einsicht mit hin, daß ihr über einen Gewinn nicht zehnfachen Verlust zu bedauern habt; also opfert der Weichheit nicht die Kraft, dem Putze nicht die Schönheit, mit einem Wort, der Schale nicht den Kern! Und auch du,

lustige Kaiserstadt, die du übrigens manchen trefflichen Künstler zu den deinen zählen magst, erinnere deine jungen Künstler öfter daran, daß in deinen Mauern einer der größten Menschen der Zeit gelebt, als daß du sie in deiner liebenswürdigen Bonhomie antreibst, einen Weg fortzusetzen, der zuletzt auf eine Triebsandbank hinausläuft, in die sie himmlisch leicht und unter deinen tausendfachen Bravos immer tiefer und tiefer einsinken!

C. E. Hartknoch,[1] zweites großes Konzert mit Begleitung des großen Orchesters. Werk 14.

Es ist leichter gesagt als bewiesen, daß wir alle zur rechten Zeit stürben. Gewiß hat auch in diesem Künstler der Tod die Thätigkeit eines Talents gebrochen, daß sich mit der Zeit vollkommener ausgereift haben würde. Zwar schwebt über dem ganzen Konzert ein gewisser Todeszug; einmal zeigt er sich als Müdigkeit, Lebensüberdruß, einmal zuckt die Kraft wieder heraus, aber krampfhaft, einmal überkömmt es ihn sehnsüchtig und alsdann schreibt er beinahe rührend, als wollte er der Welt sein letztes Vermächtnis empfehlen; — indes kann auch die eingetretene traurige Wirklichkeit leicht verleiten mehr zu sehen, als das Konzert davon enthält. Wie dem auch sei, so bleibt diese Arbeit seine bedeutendste und war ihm selbst sicherlich der Liebling, auf dessen Bildung er seine meisten Stunden gewendet. Was er an Kenntnissen und Erfahrungen besessen, hat er in diesem Stücke vorzugsweise niedergelegt, und that er es fast zu viel, so daß oft eines das andre erdrückt, so wollen wir es ihm als besten Willen anrechnen, nichts unterlassen zu haben, was, seiner Meinung nach, diesem Lieblinge die Achtung und Liebe der Welt gewinnen könne.

Es gehörte in den Kreis der mündlichen Unterhaltung, dem Schüler alles Gelungene und Verfehlte dieses Werkes

---

1) 1775—1834.

deutlich vor Augen zu halten. Kein anderes aber eignet sich so gut zur Belehrung als dieses.

Einesteils noch zu sehr im Kampfe mit der Form begriffen, um die Phantasie frei walten lassen zu können, anderteils zwischen alten Mustern und neuen Idealen schwankend, erfreute er sich dort an der Ruhe der Vergangenheit und der Weisheit ihrer Angehörigen, hier an der Aufregung der Zukunft und dem Mut einer kampflustigen Jugend. Daher das Unruhige, Zuckende überall; daher bricht er dort Stücken heraus; setzt sie hier wieder ein, daher spricht er dort einfach und heiter, hier wieder schwülstig und dunkel. Ein klares Selbst tritt noch nicht hervor: er steht unschlüssig auf der Schwelle zweier Zeiten.

Dieses Zweifeln zeigt sich gleichsam summarisch an jedem Ende der verschiedenen Sätze. Der ganze Charakter des ersten und letzten forderte durchaus die weiche Tonart; nun windet und krümmt er sich, in den Schluß einige hellere Dur-Töne zu bringen, und giebt so einen unangenehm halben Eindruck, gegen den sich nur das Ohr des Komponisten durch vieles Spielen verhärten konnte. Umgekehrt berührt er im Adagio, wo man einen ungetrübten Dur-Schluß verlangt, allerhand kleine Intervalle und regt von neuem auf, wo sich die Stimmung leise abdachen sollte. In solchen Fällen bedarf es nur eines Schiedsrichters wie die Hausfrau Molières, d. h. jemandes, der richtig und einfach empfindet, um ohne Gnade zu ändern, wo auf Kosten der Natürlichkeit durch Zierat oder Schnörkelei gefehlt.

Es wäre leicht mehrere Beispiele solcher hypochondrischen Unsicherheit nachzuweisen. So glaube ich nicht zu irren, wenn ich den ursprünglichen Anfang des Pianofortesolos acht Takte später vermute, so auffallend stehen diese außer dem Zusammenhang des Ganzen. Vielleicht schob er sie ein, um in dem Hörer die Erinnerung an den Anfang des H moll-Konzertes von Hummel, seines Lehrers, zu unterdrücken. Es gelang ihm nicht, wie man sieht, und dann ist eine zufällige

Reminiscenz immer besser als eine verzweifelte Selbständigkeit. Wie leicht und schön ließ sich (vom Buchstaben B an) in G moll ausruhen und dann in den Anfang, den wir bezeichneten, hinleiten. Das Störende dieses eingesetzten Stückes fällt ebenso sehr auf, wo er es Seite 14 wiederbringt, anstatt von System 5, Takt 1 gleich in das Tutti zu springen. Offenbar that er es an der letzten Stelle der äußeren Symmetrie halber, und so schön solche Rückbeziehungen und kleinere Formfeinheiten manchem großen Künstler gelingen und so ätherisch sie namentlich Beethoven hinzuhauchen weiß, so muß sich der Jüngere wohl hüten, ins Kleinliche zu fallen und durch solche zierliche Verhältnisse den innern Fluß des Ganzen zu unterbrechen.

Rechnet man solche und ähnliche Mißgriffe ab, die indes hier, wie gesagt, aus dem gutgemeinten Grund entstanden sind, auch im Kleinsten Ausgearbeitetes und Kunstmäßiges zu liefern, so bleibt noch so viel Vorzügliches übrig, daß wir nur den Künstler bedauern, dem, wie es scheint, Anregung und Anerkennung gemangelt und der auch von diesen Worten nichts mehr hört. — Im Leben schon von seiner Heimat getrennt und auf sich angewiesen, träumte er vielleicht von jenem schwärmerischen Jünglinge, den wir Chopin nennen, — und wie der Traum oft in entgegengesetzten Bildern spielt, so ist's als drohte ihm deshalb sein alter verehrter Lehrer mit dem Finger, sich nicht abwenden zu lassen vom Glauben seiner Väter; und als er aufwachte, war das Konzert fertig.

Dir aber, Eusebius, sehe ich es beinah' an den Augen an, daß du den Frühgeschiedenen dadurch zu ehren gedenkst, indem du seinen Schwanengesang denen zu hören giebst, die dich darum bitten, — das heißt recht oft.

Jonathan.

Sigismund Thalberg,[1]) großes Konzert mit Begleitung des Orchesters. Werk 5.

Die Kompositionen Thalbergs sind in diesen Blättern immer mit einer besondern Strenge besprochen worden, und nur darum, weil wir in ihm auch Kompositionstalent vermuteten, das nur in der Eitelkeit des ausübenden Virtuosen unterzugehn drohte. Diesmal entwaffnet er uns aber vollkommen. Sein Stück reicht gar nicht bis zum Standpunkt, von dem aus wir in diesem Konzertcyklus urteilen. Vielleicht bereut er jetzt selbst (das Konzert erschien vor etwa drei Jahren), daß er sich von Freunden, die allein sein glänzender Vortrag berauscht, zur Herausgabe einer durchaus unreifen Jugendarbeit bewegen ließ. Mit diesem „vielleicht" drücken wir zugleich einen Zweifel aus, dessen Sinn nach Thalbergs späteren Leistungen kaum zweifelhaft sein kann; denn diese bestimmen noch keineswegs zur Annahme einer solchen Reue. — Wir wissen ihn in diesem Augenblick in Paris. Der Aufenthalt dort kann seine guten und schlimmen Folgen haben, — jene, weil ihm in unmittelbarer Berührung mit bedeutenderen Komponisten ohnmöglich entgehen wird, wie klein sein Ziel gegen das idealische Streben anderer, — diese, weil er in der Freude über die Lorbeerkränze, die man dort verschwenderisch um so ausgezeichnete Virtuosen hängt, den Komponisten am Ende ganz und gar in die Flucht schlägt. Wäre das letztere, so machen wir ihm darum keinen Vorwurf mehr. Genieße er immerhin auf Kosten eines unvergnüglichen Nachruhms die reizende Sterblichkeit des Virtuosenlebens und erlasse er uns nur, in seinen Werken mehr als dieses zu erblicken. Im ersteren Fall jedoch werden wir keinen Augenblick anstehen, ihm fernerhin die Anerkennung angedeihn zu lassen, mit der wir jedes Talent, selbst wenn es auf eine Zeit lang seine edlere Abstammung verleugnet, so gern zu fördern gewohnt sind.

1) 1812—1871.

H. Herz,[1]) zweites Konzert mit Orchester.
Werk 74.

Über Herz läßt sich 1) traurig, 2) lustig, 3) ironisch schreiben, oder alles auf einmal, wie diesmal. Man kann kaum glauben, wie vorsichtig und scheu ich jedem Gespräche über Herz ausweiche und ihn selbst mir immer zehn Schritte vom Leibe halten würde, um ihn nicht zu stark ins Gesicht loben zu dürfen. Denn hat es, vielleicht Saphir ausgenommen, irgend jemand aufrichtig mit den Menschen und sich gemeint, so ist es Henri Herz, unser Landsmann. Was will er denn als amusieren und nebenbei reich werden? Zwingt er deshalb jemanden, Beethovens letzte Quartette weniger zu lieben und zu loben? Fordert er zu Parallelen mit diesen auf? Ist er nicht vielmehr der lustigste Elegant, der niemand einen Finger krümmt als zum Spielen, und höchstens seine eignen, um Geld und Ruhm festzuhalten? Und ist sie nicht lächerlich, die lächerliche Wut klassischer Philister, die mit glotzenden Augen und vorgehaltenem Spieße schon zehn Jahre lang gerüstet dastehn und sich entschuldigen, daß er ihren Kindern und Kindeskindern nicht zu nahe kommen möchte mit seiner unklassischen Musik, während jene insgeheim sich doch daran ergötzen? Hätten die Kritiker gleich beim Aufgange dieses Schwanzsternes, der so viel Redens über sich gemacht, seine Entfernung von der Sonnennähe der Kunst richtig taxiert und ihm durch ihr Geschrei nicht eine Bedeutung beigelegt, an die er selbst gar nicht denken konnte, so wäre dieser künstlerische Schnupfen schon längst überstanden. Daß er aber jetzt mit Riesenschritten seinem Ende zueilt, liegt im gewöhnlichen Gang der Dinge. Das Publikum wird zuletzt selbst seines Spielzeugs überdrüssig und wirft es abgenutzt in den Winkel. Dazu erhob sich eine jüngere Generation, Kraft in den Armen und Mut, sie anzuwenden. Und wie etwa in einen gesellschaftlichen Kreis, wo vorher französische, artige Weltmännchen

---

1) 1806—1888.

eine Weile das Wort geführt, plötzlich einmal ein wirklich Geistreicher eintritt, so daß sich jene verdrießlich in eine Ecke zurückziehn und die Gesellschaft aufmerksam dem neuen Gaste zuhorcht, so ist's auch als könnte Herz gar nicht mehr so frisch parlieren und komponieren. Man fetiert ihn nicht mehr so, er fühlt sich unbequem und geniert; es will nicht mehr so klappen und klingen; er arbeitet, Jean Paulisch zu reden, mit Blechhandschuhen auf dem Klaviere, da ihm Überlegnere über die Schulter hereinsehn und jeden falschen Ton bemerken und auch Übriges. Dabei wollen wir aber durchaus nicht vergessen, daß er Millionen Finger beschäftigt hat und daß das Publikum durch das Spielen seiner Variationen eine mechanische Fertigkeit erlangt, die schon mit Vorteil auch anderweitig und zur Ausführung besserer, ja ganz entgegengesetzter Kompositionen zu nützen ist. Wie wir also überzeugt sind, daß, wer Herzsche Bravourstücke besiegt, eine Sonate von Beethoven, wenn er sie sonst versteht, um vieles leichter und freier spielen kann, als es ohne jene Fertigkeit sein würde, so wollen wir guten Mutes unsern Schülern zur rechten Zeit, obwohl selten, Echt-Herzsches zu studieren geben und, wenn ein ganzes Publikum bei den herrlichen Sprüngen und Trillern „süperb" ruft, mitausrufen: „dies alles hat sein Gutes auch für uns Beethovener".

Das zweite Konzert von Herz geht aus C moll und wird denen empfohlen, die das erste lieben. Sollte an einem Konzertabende zufällig eine gewisse C moll-Symphonie mitgegeben werden, so bittet man, selbige nach dem Konzert anzusetzen.

F. Kalkbrenner,[1] viertes Konzert mit Orchester (Werk 127).

Zweierlei rüge ich besonders an Konzert-konzertkomponisten (kein Pleonasmus), erstens, daß sie die Solis eher fertig machen und haben als die Tuttis, unkonstitutionell genug,

1) 1788—1849.

da doch das Orchester die Kammern vertritt, ohne deren Zustimmung das Klavier nichts unternehmen darf. Und warum nicht beim ordentlichen Anfang anfangen? Ist denn unsre Welt am zweiten Tage erschaffen worden? Und ist's nicht überhaupt schwerer, einen zerrissenen Faden wieder aufzunehmen (namentlich musikalische, die so fein, daß jeder Knoten herauszufinden mit kritischen Fühlhörnern), als ihn ruhig fortzuziehn? Es gilt aber eine Wette, daß Herr Kalkbrenner seine Einleitungs- und Mitteltuttis später erfunden und eingeschoben habe, und es ist Grund da, daß sie gewonnen wird. Zweitens aber rüge ich die Modulation

7♭   5
5   3
X-Dur nach X + I-Dur,[1])

zu der sich namentlich jüngere Komponisten flüchten, wenn sie nicht recht wissen, wie weiter, und die sie gewöhnlich so anwenden, daß, wenn es in der ersten Hälfte dieses Übergangs kraus und stark auf- und niedergegangen, in der andern plötzlich leise wie überirdische Töne zu flüstern anfangen, welche Überraschung wir uns wohl einmal gefallen lassen und sie den Herren Döhler, Thalberg, die sie zu Dutzenden anbringen, zu gute halten, niemals aber einem Maëstro wie Kalkbrenner, der Anspruch auf den Beinamen eines feinsten Weltmanns macht und durchaus auf neue Überraschungen sinnen muß. Nach gewissen Kleinigkeiten aber, die viele für zu gering halten, um sich darin zu verstellen, kann man auf den ganzen Menschen

1) Mit X bezeichnen wir allgemein einen Grundton, mit dem nebenstehenden X + I den Baßton der ersten Stufe aufwärts; Dur und Moll bestimmen die Art der Tonleiter. Die Zahlen darüber nennen die Intervalle der Accorde; die nebenstehenden ♯ erhöhen, die ♭ erniedrigen. Wäre also

7♭ 7♭   5 5
5   5   3 3
X = C, so wäre X + I = Des.

Gottfr. Weber (irre ich nicht) hat etwas Ähnliches in seiner Theorie vorgeschlagen. (Sch.)

schließen, und daher weiß ich auch bei einem, der mir mehreremale so moduliert, im Augenblick, wo er hingehört. —

Sagte ich überhaupt, daß ich je ein großer Verehrer der Kompositionen Kalkbrenners gewesen, so wäre es unwahr; ebensowenig wie ich leugne, daß ich sie in jüngeren Jahren zu vielen Zeiten gerne gehört und gespielt, und namentlich seine ersten, munteren, wirklich musikalischen Jugendsonaten, nach denen sich Ausgezeichnetes für die Zukunft erwarten ließ, und wo sich noch nichts von dem gemachten Pathos und einem gewissen affektierten Tiefsinne findet, der uns seine späteren größeren Kompositionen verleidet. Jetzt, wo sich der Umfang seiner Leistungen genau bestimmen läßt, sieht man deutlich, daß das D moll-Konzert seine höchste Blüte war, das Stück, wo alle Lichtseiten seines freundlichen Talents durchgebrochen, aber auch die Grenze, wo ihn, wenn er darüber hinaus wollte, sein Stern verließ. Anerkennungswert bleibt es immer, daß er, wenn auch vielleicht die Kraft, doch den Mut nicht verlor, einige Schritte vorwärts zu ringen. Und wir begegnen hier dem seltnen Falle, daß ein älterer bekannter Komponist einem jüngeren nachzufliegen versucht. Wir sehen nämlich im vorliegenden Konzert unverkennbar den Einfluß der jungen romantischen Welt, die Kalkbrennern aus der Schule lief, ihn selbst aber wie zweifelhaft an einem Kreuzweg, ob er auf der alten Bahn mit den erworbenen Kränzen weiterziehn oder auf der andern neue erkämpfen solle. Dort lockt ihn das Bequeme und Gewohnte, hier der feurige Zuruf, den die Romantischen erfahren. Ganz seinem vermittelnden Charakter gemäß wirft er sich aber nicht zu stark in die neue Sphäre, gleich als ob er erst das Publikum probieren wolle, was es dazu meine. Ist dieses nun wie wir, so muß es sich bekennen, daß ein ästhetisches Unglück daraus entstanden. Man denke sich nur den eleganten Kalkbrenner, die Pistole vor dem Kopf, wie er ein „con disperazione“ in seine Klavierstimme schrieb, — oder verzweiflungsvoll in der Nähe eines Abgrunds, wenn er drei Posaunen zum Adagio nimmt. Es geht nicht, es steht

ihm nicht; er hat kein Talent zur romantischen Frechheit, und wenn er sich eine diabolische Maske vorbände, man würde ihn an den Glacéhandschuhen kennen, mit denen er sie hält. Doch geben wir zu, daß nur die ersten Sätze in dieses Bild passen; im dritten wird er wieder ganz er selbst und zeigt sich wieder in seiner natürlichen Virtuosenliebenswürdigkeit, die wir so sehr an ihm schätzen. Halte er also seinen alten wohlverdienten Ruf als einer der geschicktesten, meisterlich für Finger und Hand arbeitenden Klaviertonsetzer, der mit leichten Waffen so glücklich umzugehen weiß, so fest als er kann — und erfreue er uns immerhin von neuem mit seinen blitzenden Trillern und fliegenden Triolen, — wir schlagen sie weit höher an, als seine vierstimmigen fugierten Takte, falsch sehnsüchtigen Vorhalte u. s. w.

F. Ries,[1] neuntes Konzert mit großem Orchester (Werk 177).

Auch Napoleon verlor seine letzten Schlachten; aber Arcole und Wagram strahlen über. Ries hat ein Cis moll-Konzert geschrieben und kann ruhig auf seinen Lorbeern schlafen. Was ist es aber, was in älteren, d. i. in älteren Mannesjahren geschriebenen Werken, trotz des Nachlasses der Phantasie und der Kunstnatur, wenn sie sich in ihnen zeigt, noch immer so wohlthut und beglückt? Es ist die Feier der Meisterschaft, die Ruhe nach Kampf und Sieg, wo man keinen mehr zu bestehn und zu erringen braucht. In diesem Sinne schließt sich dies neunte Konzert seinen Vorgängern an. Wir treffen darin in keiner Hinsicht auf Vorschritte, weder des Komponisten und noch weniger des Virtuosen. Dieselben Gedanken wie früher, ihr nämlicher Ausdruck; alles fest und klar, als könne es nicht anders sein; keine Note zu wenig; Guß des Ganzen, Harmonie, Grundidee, Musik. — Über solche Werke läßt sich so schwer und so wenig sprechen, wie über den blauen Himmel,

---

1) Ferdinand Ries, der Schüler Beethovens (1784—1838).

der mir eben durch das Fenster hereinsieht, daher wir die Teilnehmenden, welche dies eben lesen, von demselben Auge angesehn wünschen, damit sie die Vergleichungspunkte zwischen dem Konzert eines alten Meisters und jener blauen ruhigwogenden Fläche so schnell treffen wie wir.

W. Taubert, Konzert mit Begleitung des Orchesters (Werk 18).

„Wollte jemand an diesem Konzert durchaus mäkeln, so könnte er höchstens sagen, daß ihm nichts fehlte, als die Fehler der neuesten Zeit", so ungefähr drückte sich ein Mann aus, der im Oktober 1833 die Gewandhaustreppen hinunterging, als eben Herr Taubert sein Konzert zu Ende gespielt. Ich kann gar nicht sagen, wie sehr ich mich an jenem Abend an diesem Stück ergötzt und dem Mäkler aufsässig war, auf den das Konzert keinen Eindruck gemacht als den bedauerlichen, daß es nicht schlechter ausgefallen. Als ich aber jene Worte genauer überlegte, so fand ich schon einen Sinn dahinter, worüber weiter unten.

Sollte nun das Lob, was ich wie aus Füllhörnern über diese Musik schütten möchte, noch nicht lobend genug ausfallen, so hat der Verleger die einzige Schuld, der mir nicht die Partitur geliehn, worum ich ihn doch bat (— er besitzt sie nämlich nicht). Ohne diese darüber zu richten, hieße wie über ein Ehebündnis sprechen, dessen eine Hälfte man nur kennt, so innig sind in ihr Orchester und Pianoforte vermählt. Was indes aus einzelnen Stimmen zu holen, halte ich in der Phantasie treulich zusammen. An alle Komponisten richte ich aber von neuem die Bitte, zu bedenken, daß man sich nicht immer ein begleitendes Orchester herzaubern könne, daß sie also in ihrer herrlichen Konzertstimme über die trefflichen Stellen, wo allein das Orchester der Sache den Ausschlag giebt, ein System mit einer Kleinpartitur anfertigen möchten, damit man ohne Zerstückelung genießen könne. Jetzt aber an das Konzert selbst!

Allegro, E dur, $^{6}/_{8}$ Takt, Hörnerklänge von weitem, — wen zieht's dabei nicht gleich hinaus in die Ferne, und tief hinein in die grünen Wälder! Wer Jägers Lust und Leben (wie es etwa Hoffmann einzig genug in den Teufels-Elixieren malt) in der Musik kennen lernen will, findet's hier und von Romantik nicht mehr als ein paar sehnsüchtige blaßblaue Streifen unten am Waldesfuß. Was Dunkleres aber über dem Andante schweben möchte, ist nicht etwa Schmerz über diese oder jene bürgerliche Begebenheit, sondern recht liebe allgemeine Wehmut, wie sie uns zur Dämmerung in das Herz einschleichen will. Der letzte Satz endlich ist eigentlich nur der Schluß des ersten und das Moll kaum mehr als ein verschleiertes Dur, bis dieses allein durchbricht, licht und rosig. Unverblümt zu reden, das Konzert heiße ich eins der vorzüglichsten. Und wenn sogenannte Klassische herangerückt kommen und über Verfall der Musik in neuester Zeit schreien und ein Mozartsches Konzert entgegenhalten und keuchen, „das sei klar und herrlich", woran noch gar niemand gezweifelt, dann sind solche Taubertsche Konzerte gut die erste Wut zu stillen und mit höchster Kaltblütigkeit an ihnen den Beweis zu führen, daß man noch komponieren könne und erfinden. Denn vom älteren Standpunkt aus besehn — was könnte man dem Konzerte vorwerfen? Ist es ausgewachsen in der Form, unnatürlich, verworren, zerrissen, — die beliebten Worte der Klassischen, wenn sie etwas nicht gleich verstehn, — und besitzt das Konzert, außer der vielgepriesenen Ruhe und Klarheit, nicht noch ganz andre Eigenschaften, die wir in älteren nur hier und da vereinzelt finden, z. B. poetische Sprache, Besonderheit der Situation, Zartheit der Kontraste, Verflechtung der Fäden und eine Orchesterbegleitung voll Sprache und Leben? Sehen wir aber vom neuen und neuesten Standpunkt aus, so kommen wir jetzt auf die „fehlenden Fehler" des Gewandhausmannes. Wir denken, er meinte so. Wir wissen alle, Diamanten stehen höher im Wert als z. B. Bänder, eine tüchtige Komposition höher als z. B. eine von Auber.

„Nur alles zur Zeit, alles am Ort" sagte unser Dorfküster Wedel mit der großen aufgeschlagenen Partitur vor sich. Mit einem Konzerte soll eine hundertköpfige Menge erfreut, womöglich entzückt werden, die wiederum ihrerseits den Virtuosen mit Beifall entzücken soll. Offenbar thun nun namentlich die Franzosen im Gebrauch pikanter Reizmittel und in immerwährender Aufbietung, neue zu erfinden, zu viel des Schlimmen, wir Deutschen aber zum Schaden des Virtuosen, der doch auch leben will, im Durchschnitt zu wenig des Guten. In dieser Hinsicht greifen wir nicht sowohl das vorliegende Konzert als das ganze Prinzip einiger Tonsetzer, deren Stammsitz namentlich Berlin zu sein scheint, an, welche den Virtuosenunfug dadurch zu dämpfen meinen, wenn sie gewisse altbackene Formeln und Redensarten, als wär' es Wunder was, vorbringen. Wollen wir Konzertkomponisten aber unsern Altvordern bis auf Zopf und Perücke es in allem nachthun und in billiger Berücksichtigung neuerer Bedürfnisse auch etwas Neues dazu, wenn es sonst gut, — und seien wir überzeugt, daß ein Genie, wie das eines Mozart, heute geboren, eher Chopinsche Konzerte schreiben würde als Mozartsche. Um auf unsern ehrenwerten Komponisten zu kommen, so fehlt seinen Erfindungen hier und da das Neue und Reizendpikante. Der Himmel bewahre, daß wir ihn zu etwas machen wollten, was nicht in ihm liegt, zu einem Grazioso 2c.; aber er wird uns verstehn, wenn wir z. B. das Passagenwerk, mit dem er seine Gedanken umhüllt, feiner herausgesucht, nicht so nach dem alten Schlage wünschten, und wenn wir ähnlichen Themas wie dem ersten zum letzten Satz, so vorzüglich es sich zur Bearbeitung schickt, etwas Unmodisches und dazu Steiffreundliches vorwerfen, was ein glänzendes Konzertpublikum nicht mehr goutieren will. Wie es ist, kann es nicht geändert werden; möge er nur bedenken, daß man gewissen Anforderungen und Wünschen der Zeit sehr wohl genügen könne, ohne sich dadurch etwas von seiner Künstlerwürde zu vergeben. — Zum Schlusse noch etwas! So unpassend es mir

immer geschienen, in Erzeugnissen weit gediehener Talente auf Reminiscenzen oder Ähnlichkeiten mit andern gleichzeitigen aufmerksam zu machen, so ist doch die Verwandtschaft des Konzerts von Taubert mit dem von Mendelssohn (in G moll) zu auffallend und interessant, als daß dieses übergangen werden dürfte. Geistig zwar spielen sie auf völlig verschiedenen Terrains (und dies ist wohl der Grund, weswegen ihre Ähnlichkeiten nicht beleidigen); äußerlich aber fallen sie in den entscheidendsten Momenten so genau zusammen, daß, wenn nicht eine nachringende Nebenbuhlerschaft, so doch gewiß eine gegenseitige Kenntnis ihrer Arbeiten während derselben zu vermuten steht, so jedoch, daß Mendelssohn meistens immer ein paar Schritte weiter vorgerückt war, weshalb sich der andere sputen mußte, einen so rüstigen Vorläufer einzuholen, und weshalb vielleicht auch sein Stück etwas Bündigeres und Eiligeres bekommen. Als jene Hauptmomente bezeichnen wir aber 1) das Auftreten des Tutti mit dem ganzen Thema a,[1]) 2) den Trugcadenztriller b, 3) das Hinleiten in das Thema am Schluß des ersten Teils c, 4) die Vorbereitung des Mittelsatzes d, die bei Taubert zart und flüssig, bei Mendelssohn schroffer aber auch effektvoller. Im Andante dominiert bei Mendelssohn das Violoncell, bei Taubert die Hoboe; beide sind von ausgezeichneter Schönheit; beide verlieren sich in die Ferne. Beide ruhen eine Pause e. Beide fangen den letzten Satz recitativisch an, deren Themas sich weniger den Noten nach als in ihrem Charakter und hauptsächlich in der Art ihrer Verarbeitung im Kleinen ähnlich sind. Beide bringen in ähnlicher Haltung einen leisen Gedanken aus einem frühern Satz f, beide gleich wirkungsvoll. Beide schließen einerlei.

Nenne man das Zufall, Sympathie oder sonst wie, so

1) a)	Mendelssohn	S.	5	System	4.	Taubert	S.	3	Syst. 4.
b)	"	"	11	"	2.	"	"	6	" 7.
c)	"	"	14	"	5.	"	"	9	" 2.
d)	"	"	15			"	"	9	
e)	"	"	18	Schluß.		"	"	15	Schluß.
f)	"	"	29	System	2.	"	"	23	Syst. 2. (Sch.)

bleibt trotzdem Tauberts Konzert ein, wie wir zum sechstenmal wiederholen, so vortreffliches und in sich selbständiges Werk, daß selbst L. Berger,[1]) der frühere Lehrer dieser jungen Meister (der uns, beiläufig gesagt, auch noch ein paar Konzerte schuldig ist), freudig zweifelhaft sein müßte, wem die Ehrenstelle rechts oder links gebühre. Und so laßt uns dasselbe thun und zu unsern guten Klavierkonzerten die Titel dieser beiden in gleicher Schönheitslinie setzen.

John Field,[2]) siebentes Konzert mit Begleitung des Orchesters.

Die beste Recension wäre, der Zeitschrift 1000 Exemplare des Konzertes für ihre Leser beizulegen, und freilich eine teure. Denn ich bin ganz voll von ihm und weiß wenig Vernünftiges darüber zu sagen als unendliches Lob. Und wenn Goethe meint: „wer lobe, stelle sich gleich", so soll auch er recht haben wie immer — und ich will mir von jenem Künstler gerne Augen und Hände binden lassen und damit nichts ausdrücken, als daß er mich ganz gefangen und daß ich ihm blind folge. Nur wenn ich ein Maler wäre, würde ich zu recensieren mich unterstehn (etwa durch ein Bild, wo sich eine Grazie gegen einen Satyr wehrt), — und wenn ein Dichter, nur in Lord Byronschen Stanzen reden, so englisch (im Doppelsinn) finde ich das Konzert. — Die Originalpartitur liegt vor mir aufgeschlagen, man sollte sie sehn! — gebräunt als hätte sie die Linie passiert — Noten wie Pfähle — dazwischen aufblickende Klarinetten — dicke Querbalken über ganze Seiten weg — in der Mitte ein Mondschein-Nottorno „aus Rosenduft und Lilienschnee gewoben", bei dem mir der alte Zelter einfiel, der in einer Stelle der „Schöpfung" den Aufgang des Mondes sah und dabei stereotypisch sich die Hände reibend selig sagte „der kömmt 'mal auf die Strümpfe" — und dann wieder

1) 1777—1839.

2) (1782—1837) ist durch seine Nocturnes von nachhaltigem Einfluß auf die Klavierlitteratur gewesen.

ein NB. mit ausgestrichenen Takten und drüber mit langen Buchstaben „cette page est bonne“, — ja freilich ist alles bon und zum Küssen und namentlich du, ganzer letzter Satz in deiner göttlichen Langweiligkeit, deinem Liebreiz, deiner Tölpelhaftigkeit, deiner Seelenschönheit, zum Küssen vom Kopf bis auf die Zehe. Fort mit euren Formen- und Generalbaßstangen! Eure Schulbänke habt ihr erst aus dem Cedernholz des Genies geschnitzt und nicht einmal; thut eure Schuldigkeit, d. h. habt Talent; seid Fielde, schreibt was ihr wollt; seid Dichter und Menschen, ich bitt' euch!

J. Moscheles, fünftes Konzert mit Orchester.
Werk 87.

Sechstes Konzert (Concert fantastique) mit Orchester.
Werk 90.

Das Alphabet des Tadels hat Millionen Buchstaben mehr als das des Lobes, daher auch diese Kritik kurz und klein im Verhältnisse zur Vorzüglichkeit der beiden Konzerte. Wir haben sie viele Male von ihrem Meister selbst gehört und dabei von neuem die Erfahrung gemacht, daß niemand, auch nicht der geübteste, gebildetste Musiker nach bloßem Hören sich ein durch und durch treffendes Urteil zutrauen dürfte. Vielleicht lag es auch an dem, wie bekannt sehr ruhigen und gemessenen, Vortrage des Komponisten, daß diese Werke, die doch ebenso wie seine früheren, und nur dunklere Funken sprühen, nicht so packten, als sie von einem Begeisterten gespielt es allerdings müßten. Es dünkt uns, manche Kompositionen phantastischer Art gewönnen und wirkten durch eine gewisse Derbheit im Vortrage weit schneller als durch modische Sauberkeit und Glätte der Virtuosität, wie man sie z. B. den übrigens gar nicht genug zu preisenden Gebrüdern Müller bei ihrem Spiele einzelner Beethovenscher Quartette vorwarf. Die letzteren Kompositionen von Moscheles entkleiden sich aber zum Kunstvorteil immer mehr des äußerlichen Prunkes und verlangen

sollen sie fassen und gefaßt werden, vorzüglich einen musikalischen Menschen, der ein Gemälde herzustellen versteht, wo sich das Kleine dem höheren Ganzen unterordnen muß. Daß trotzdem der Virtuose in ihnen vollauf findet, sich zu zeigen und zu imponieren, ist ein Vorzug mehr, den wenig andere in solch weisem Maße teilen.

Wir glauben in der Kunstbildung dieses Meisters drei Perioden mit Bestimmtheit bezeichnen zu können. In die erste, etwa vom Jahr 1814—1820, fallen die Alexander-Variationen, das Konzert in F und einiges aus dem in Es. Es war die Zeit, wo das Wort „brillant“ in Schwung kam und sich Legionen von Mädchen in Czerny verliebt hatten. Auch Moscheles blieb nicht zurück mit Brillanten, nur daß er, seiner Bildung gemäß, feiner geschliffene zur Schau stellte; der bessere Musiker ward aber im Ganzen von dem angestaunten kühnen Virtuosen verdunkelt. Mit der vierhändigen Es dur-Sonate geht er zur zweiten Periode über, wo sich Komponist und Virtuos mit gleicher Stärke die Hand zum Bündnis reichen, — die Blütenzeit, in der das G moll-Konzert und die Etuden entstanden, zwei Werke, durch die allein er sich der Reihe der ersten Klaviertonsetzer der Gegenwart anschließt. Die Brücke zur dritten Periode, wo die poetische Tendenz der Komposition völlig zu überwiegen anfängt, bildet das fünfte Konzert in C und das erste bedeutendste Werk in ihr das „phantastische“. Wenn wir diese zwei romantisch nennen, so ist damit die zauberische dunkle Beleuchtung gemeint, die über ihnen lagert und von der wir nicht wissen, ob sie von den Gegenständen selbst ausgeht oder von wo andersher. Einzelne Stellen, wo der romantische Lichtduft am stärksten hervordränge, mit Händen greifen kann man nicht; aber man fühlt überall, daß er da ist, namentlich im seltenen E moll-Adagio des fünften Konzerts, das in einem beinahe kirchlichen Charakter gar mild zwischen den andern Sätzen steht, welche letztere mehr praktisch und feurig, und interessant, wo man hineingreift. — Ein echter musikalischer Kunstsatz hat immer einen gewissen Schwerpunkt,

dem alles zuwächst, wohin sich alle Geistesradien konzentrieren. Viele legen ihn in die Mitte (die Mozartsche Weise), andere nach dem Schluß (die Beethovens). Aber von seiner Gewalt hängt die Totalwirkung ab. Wenn man vorher gespannt und gepreßt zugehört, so kommt dann der Augenblick, wo man zum erstenmal aus freier Brust atmen kann: die Höhe ist erstiegen und der Blick fliegt hell und befriedigt vor- und rückwärts. So ist das in der Mitte des ersten Satzes an der Stelle,[1]) wo das Orchester mit dem Hauptmotiv einfällt: man fühlt, wie sich der eigentliche Gedanke endlich Luft gemacht und der Komponist gleichsam mit voller Stimme ausruft: das habe ich gewollt. Im letzten Satz liegt dieser Moment, aber weniger vorbereitet, da, wo die Violinen zu fugieren anfangen, das Orchester das Thema kurz feststellt und es das Klavier wiederholt. Überhaupt humoristisch will er gar nicht in so stufenweisen Übergängen, wie es ersten ernsten Sätzen zukommt, zum Ziel führen und blickt mit keckem Auge auf und nieder. Sehr Moschelessisch ist alles: Moscheles zumal besitzt gewisse Stileigenheiten, bei denen man, wenn man sie selbst einzeln herausspielte, nur auf ihn raten könnte.[2]) Doch wünschten wir die Baß-Accorde zum ersten Thema in anderer Lage (in der der Decime) und die folgende Melodie (System 3 Takt 3) vielleicht eine Oktave tiefer; durch das engere Zusammenhalten der Harmonie würden diese Stellen tonreicher.

Das phantastische Konzert besteht aus vier, ohne Pausen aneinandergeschlossenen Sätzen in verschiedenen Zeitmaßen. Gegen die Form haben wir uns schon früher erklärt. Scheint es auch nicht unmöglich, in ihr ein wohlthuendes Ganzes zu erzeugen, so ist die ästhetische Gefahr zu groß gegen das, was erreicht werden kann. Allerdings fehlt es an kleinern Konzert-

---

1) Seite 16 zu Anfang. (Sch.)

2) Seite 18 System 5 zu 6, S. 29 letztes System, S. 31. Ein Scharfsichtiger würde leicht das Charakteristische verschiedener Komponisten in kleinen Beispielen einzelner Takte zeigen können. (Sch.)

stücken, in denen der Virtuose den Allegro-, Adagio- und Rondo-Vortrag zugleich entfalten könnte. Man müßte auf eine Gattung sinnen, die aus einem größern Satz in einem mäßigen Tempo bestände, in dem der vorbereitende Teil die Stelle eines ersten Allegro, die Gesangstelle die des Adagio und ein brillanter Schluß die des Rondo verträten. Vielleicht regt die Idee an, die wir freilich am liebsten mit einer eignen außerordentlichen Komposition wahr machen möchten. — Der Satz könnte auch für Pianoforte allein geschrieben sein. —

Abgesehn also von der Form, enthält das phantastische Konzert rechte Musik für das Haus, ist tüchtig überall, originell, durch sich selbst gültig und trotz der etwas schwankenden Formen von voller Wirkung. Mit dem Orchester zusammen stellt es sich als ein geistvolles Wechselspiel dar, wo fast jedes Instrument einen Teil an der Sache hat, etwas mitzusagen und zu bedeuten. Am meisten gefällt uns nach dem ersten Satz das Andante in seiner antik-romantischen Weise, weniger das folgende Verbindungsstück, das die Gedanken aus dem ersten Satz etwas gezwungen wiederbringt. Das Hauptthema des letzten hat Ähnlichkeit mit dem der Ouverture zur Jungfrau von Orleans, was wir anführen, damit sich andere nicht wie wir zu besinnen brauchen, wo sie die Stelle schon einmal gehört. Das zweite naive Thema, das die linke Hand zum Triller der rechten spielt, könnte ebensogut von Bach sein. Das Ganze schließt, wie Meister der Kunst pflegen, als könne es noch lange fortdauern.

Mit wahrer Freude sehen wir dem neuen „pathetischen Konzert“ dieses Künstlers entgegen und dann auch einem neuen Cyklus von Etuden, worum wir schon früher baten.

Friedrich Chopin, erstes Konzert für Pianoforte mit Begleitung des Orchesters. Werk 11.

Zweites Konzert von demselben für das Pianoforte mit Orchester (Werk 21).[1])

1.

Sobald ihr überhaupt Widersacher findet, junge Künstler, so sehr wollet euch dieses Zeichens eurer Talentkraft freuen und diese für um so bedeutender halten, je widerhaariger jene. Immerhin bleibt es auffallend, daß in den sehr trocknen Jahren vor 1830, wo man dem Himmel um jeden bessern Strohhalm hätte danken sollen, selbst die Kritik, die freilich immer hintennach kommen wird, wenn sie nicht von produktiven Köpfen ausgeht, noch lange mit der Anerkennung Chopins achselzuckend anstand, ja daß einer sich zu sagen erkühnte, Chopins Kompositionen wären nur zum Zerreißen gut. Genug davon. Auch der Herzog von Modena hat Louis Philipp noch nicht anerkannt und steht der Barrikadenthron auch nicht auf goldnen Füßen, so doch sicher nicht des Herzogs halber. Sollte ich vielleicht hier beiläufig einer berühmten Pantoffel-Zeitung erwähnen, die uns zuweilen, wie wir hören (denn wir lesen sie nicht und schmeicheln uns hierin einige wenige Ähnlichkeit mit Beethoven zu besitzen [s. B.s Studien, von Seyfried herausgeg.]), die uns also zuweilen unter der Maske anlächeln soll mit sanftestem Dolchauge und nur deshalb, weil ich einmal zu einem ihrer Mitarbeiter, der etwas über Chopins Don-Juan-Variationen geschrieben, lachend gemeint: er, der Mitarbeiter, habe wie ein schlechter Vers ein Paar Füße zu viel, die man ihm gelegentlich abzuschneiden beabsichtige! — Sollte ich mich heute, wo ich eben vom Chopinschen F moll-Konzerte komme, dessen erinnern? Bewahre. Milch gegen Gift, kühle blaue Milch! Denn was ist ein ganzer Jahrgang einer musikalischen Zeitung gegen ein Konzert von Chopin?

1) Op. 11 steht in E moll, Op. 21 in F moll.

Was Magisterwahnsinn gegen dichterischen? Was zehn Redaktionskronen gegen ein Adagio im zweiten Konzert? Und wahrhaftig, Davidsbündler, keiner Anrede hielt' ich euch wert, getrautet ihr euch nicht solche Werke selbst zu machen, als über die ihr schreibt, einige ausgenommen, wie eben dies zweite Konzert, an das wir sämtlich nicht hinankönnen, oder nur mit den Lippen, den Saum zu küssen. Fort mit den Musikzeitungen! Ja Triumph und letzter Endzweck einer guten müßte sein (worauf auch schon viele hinarbeiten), wenn sie es so hoch brächte, daß sie niemand mehr läse aus Ennui, daß die Welt vor lauter Produktivität nichts mehr hören wollte vom Schreiben darüber; — aufrichtiger Kritiker höchstes Streben, sich (wie sich auch manche bemühen) gänzlich überflüssig zu machen; — beste Art, über Musik zu reden, die, zu schweigen. Lustige Gedanken sind das eines Zeitungsschreibers, die sich nicht einbilden sollten, daß sie die Herrgotts der Künstler, da diese sie doch verhungern lassen könnten. Fort mit den Zeitungen! Kömmt sie hoch, die Kritik, so ist sie immer erst ein leidlicher Dünger für zukünftige Werke; Gottes Sonne gebiert aber auch ohne dies genug. Noch einmal, warum über Chopin schreiben? Warum Leser zur Langweile zwingen? Warum nicht aus erster Hand schöpfen, selbst spielen, selbst schreiben, selbst komponieren? Zum letztenmal fort mit den musikalischen Zeitungen, besonderen und sonstigen![1]) Florestan.

2.

Ginge es dem Tollkopf, dem Florestan nach, so wäre er imstande, Obiges eine Recension zu nennen, ja mit selbiger die ganze Zeitung zu schließen. Bedenke er aber, daß wir noch eine Pflicht gegen Chopin zu erfüllen haben, über den wir noch gar nichts in unsern Büchern aufgezeichnet, und daß uns die Welt unsere Sprachlosigkeit aus Verehrung am Ende gar für etwas anderes auslegen möchte. Denn wenn eine

---

1) Nämlich „allgemeinen". (Gegen Finks Allg. mus. Ztg. gerichtet.)

Verherrlichung durch Worte (die schönste ist ihm schon in tausend Herzen zu Teil worden) bis jetzt ausgeblieben, so suche ich den Grund einesteils in der Ängstlichkeit, die einen bei einem Gegenstande befällt, über den man am öftersten und liebsten mit seinem Sinnen verweilt, daß man nämlich der Würde des Vorwurfs nicht angemessen genug sprechen, ihn in seiner Tiefe und Höhe nicht allseitig ergreifen könnte, — andernteils in den innern Kunstbeziehungen, in denen wir zu diesem Komponisten zu stehen bekennen; endlich aber unterblieb sie auch, weil Chopin in seinen letzten Kompositionen nicht einen andern, aber einen höhern Weg einzuschlagen scheint, über dessen Richtung und mutmaßliches Ziel wir erst noch klarer zu werden hofften, auswärtigen geliebten Verbündeten davon Rechenschaft abzulegen . . .

Das Genie schafft Reiche, deren kleinere Staaten wiederum von höherer Hand unter die Talente verteilt werden, damit diese, was dem ersteren in seiner tausendfach angesprochenen und ausströmenden Thätigkeit ohnmöglich, im einzelnen organisieren, zur Vollendung bringen. Wie vordem z. B. Hummel der Stimme Mozarts folgte, daß er die Gedanken des Meisters in eine glänzendere fliegende Umhüllung kleidete, so Chopin der Beethovens. Oder ohne Bild: wie Hummel den Stil Mozarts den einzelnen, dem Virtuosen zum Genuß im besonderen Instrumente verarbeitete, so führte Chopin Beethovenschen Geist in den Konzertsaal.

Chopin trat nicht mit einer Orchesterarmee auf, wie Großgenies thun; er besitzt nur eine kleine Kohorte, aber sie gehört ihm ganzeigen bis auf den letzten Helden.

Seinen Unterricht aber hatte er bei den ersten erhalten, bei Beethoven, Schubert, Field. Wollen wir annehmen, der erste bildete seinen Geist in Kühnheit, der andere sein Herz in Zartheit, der dritte seine Hand in Fertigkeit.

Also stand er ausgestattet mit tiefen Kenntnissen seiner Kunst, im Bewußtsein seiner Kraft vollauf gerüstet mit Mut, als im Jahre 1830 die große Völkerstimme im Westen sich

erhob. Hunderte von Jünglingen warteten des Augenblicks: aber Chopin war der ersten einer auf dem Wall oben, hinter dem eine feige Restauration, ein zwergiges Philisterium im Schlafe lag. Wie fielen da die Schläge rechts und links und die Philister wachten erbost auf und schrien: „seht die Frechen!“ Andere aber im Rücken der Angreifenden: „des herrlichen Mutes!“

Dazu aber und zum günstigen Aufeinandertreffen der Zeit und der Verhältnisse that das Schicksal noch etwas, Chopin vor allen andern kenntlich und interessant zu machen, eine starke originelle Nationalität und zwar die polnische. Und wie diese jetzt in schwarzen Trauergewändern geht, so ergreift sie uns am sinnenden Künstler noch heftiger. Heil ihm, daß ihm das neutrale Deutschland nicht im ersten Augenblick zu beifällig zusprach und daß ihn sein Genius gleich nach einer der Welthauptstädte entführte, wo er frei dichten und zürnen konnte. Denn wüßte der gewaltige selbstherrschende Monarch im Norden, wie in Chopins Werken, in den einfachen Weisen seiner Mazurkas, ihm ein gefährlicher Feind droht, er würde die Musik verbieten. Chopins Werke sind unter Blumen eingesenkte Kanonen.

In dieser seiner Herkunft, im Schicksale seines Landes ruht so die Erklärung seiner Vorzüge, wie auch die seiner Fehler. Wenn von Schwärmerei, Grazie, wenn von Geistesgegenwart, Glut und Adel die Rede ist, wer dächte da nicht an ihn, aber wer auch nicht, wenn von Wunderlichkeit, kranker Excentricität, ja von Haß und Wildheit!

Solch Gepräge der schärfsten Nationalität tragen sämtliche frühere Dichtungen Chopins.

Aber die Kunst verlangte mehr. Das kleine Interesse der Scholle, auf der er geboren, mußte sich dem weltbürgerlichen zum Opfer bringen, und schon verliert sich in seinen neueren Werken die zu specielle sarmatische Physiognomie, und ihr Ausdruck wird sich nach und nach zu jener allgemeinen idealen neigen, als deren Bildner uns seit lange die himmlischen

Griechen gegolten, so daß wir auf einer andern Bahn am Ende uns wieder im Mozart begrüßen.

Ich sagte: „nach und nach“; denn gänzlich wird und soll er seine Abstammung nicht verleugnen. Aber um so mehr er sich von ihr entfernt, um so mehr seine Bedeutung für das Allgemeine der Kunst zunehmen wird.

Sollten wir uns über die Bedeutung, die er zum Teil schon gewonnen, in Worten in etwas erklären, so müßten wir sagen, daß er zur Erkenntnis beitrage, deren Begründung immer dringlicher scheint: ein Fortschritt unsrer Kunst erfolge erst mit einem Fortschritt der Künstler zu einer geistigen Aristokratie, nach deren Statuten die Kenntnis des niederen Handwerks nicht bloß verlangt, sondern schon vorausgesetzt, und nach denen niemand zugelassen würde, der nicht so viel Talent mitbrächte, das selbst zu leisten, was er von andern fordert, also Phantasie, Gemüt und Geist, — und dies alles, um die höhere Epoche einer allgemeinen musikalischen Bildung herbeizuführen, wo über das Echte ebensowenig ein Zweifel herrsche, wie über die mannigfaltigen Gestalten, in denen es erscheinen könne, unter musikalisch aber jenes innere lebendige Mitsingen, jene thätigwerdende Mitleidenschaft, jene Fähigkeit des schnellen Aufnehmens und Wiedergebens zu verstehen sei, damit in der Vermählung der Produktivität und Reproduktivität zur Künstlerschaft den höheren Zielen der Kunst immer näher gekommen werde. Eusebius.

III.

Trios.

Der Zufall will's, daß ich am ersten Tage des neuen Halbjahrgangs meine Leser, wenn auch nicht in einen Rosenhain zu führen habe — wie sollte man dann ein Beethovensches heißen! — so doch zu einem

Trio von J. Rosenhain,[1]) für Pianoforte, Violine und Violoncello (Werk 2).

Nehme man die Tonart E moll, den verschränkten Dreivierteltakt, denke sich am Flügel einen feurigen Spieler, und zwei leise begleitende verstehende Freunde und gieße über das Bild etwas Morgenrot, und man hat eines vom Trio. Es gefällt mir durchweg in der Anlage wie im Ausbau; ja ich möchte den Komponisten den Mendelssohnschen Charakteren, die den Sieg über die Form schon im Mutterschoß errungen, beizählen und ich hoffe, er täuscht uns nicht in unsern Erwartungen über sein künftiges Künstlerwirken, das überall Freude und Leben verbreiten müsse. Giebt es nämlich sicher unter dem jugendlichen Neuwuchs manche Höherstrebende und Fliegende, so selten gewiß einen, der ihm ähnlich mit solcher Kraft wie Bescheidenheit, was er in sich aufgenommen, nach Außen zu bringen wüßte: „in sich aufgenommen" aber sag' ich; denn allerdings treffen wir in dem Trio auf keinen seltenen Zustand, keinen groß-eigentümlichen Stil, stets aber auf Allgemein-Gültiges und Echt-Menschliches; es ist eine musterhafte Studie nach den besten Meistern: überall Liebe zur ergriffenen Kunst, Talent, ja Weihe. Dies thut wohl und soll anerkannt werden.

Am musikalischsten bewegt sich der erste Satz; hier fügt sich ziemlich alles glücklich und organisch aneinander. Manches glaubt man schon, namentlich in Beethoven und Ries, gesehen zu haben; doch fällt es nicht so auf, daß man es buchstäblich nachweisen könnte. Der Gesang des Satzes ist meistens leicht und edel; das Hinwenden in die Themas bürgt für kommende Meisterschaft. Die Wirkung, trotz einer beinahe heftigen Molltonart, ist stärkend und vollständig.

Im Andante ergeht er sich in der Weise, in der wir's unsern berühmtesten Vorfahren, Mozart und den andern, nun einmal nicht gleich thun können; es scheint dies eine abge-

---

1) Geb. 1813.

schlossene Art von Musik und man wird auf neue Mittelsätze andern Charakters sinnen müssen. Immer aber finden wir musikalische Seele und dies sei ein großes Lob.

Mit Nachdruck zeigen wir also auf dies Trio, das sich überdies der Leichtigkeit aller der drei Stimmen halber schnell einheimisch machen wird, um so nachdrücklicher aber, da die späteren Arbeiten dieses talentreichen jungen Mannes, soweit sie uns zu Gesicht gekommen, mit dem trefflichen Anfang schwerlich im Verhältnis stehen, was hier nur als eine Bitte dasteht, daß er seine größeren Kompositionen bald nachfolgen lassen soll. —

Trätest du, lieber Leser, aus einem weißgetäfelten erleuchteten Marmorsaal auf einmal des Nachts hinaus und in einen Fichtenwald mit struppig und knollig über den Weg sich hinziehenden Wurzeln — vom Himmel fallen schwere einzelne Tropfen — du rennst mit dem Kopf links und rechts an, ritzest dich blutig in Sträuchern, bis sich endlich nach langem Umherirren ein Ausgang findet, — — so empfändest du, was ich beim Übergang vom Rosenhainschen Trio zu einem von

Anton Bohrer,[1] gleichfalls für Pianoforte, Violine und Violoncello (Werk 47).

Vornweg bekenn' ich gleich zweierlei, erstens meinen Irrtum, daß ich, nur wenige Bohrersche Kompositionen bisher kennend, ihn den gemeinhin brillant schreibenden Virtuosen, den deutschen Lafonts beizählte, sodann, daß es keine elendere Partitur giebt, als die man sich aus einzelnen Stimmen zusammenstoppeln muß, ja daß ich das Trio nicht einmal gehört, weshalb das Folgende sich alles Gedankens an Untrüglichkeit begiebt.

Was den ersten Punkt anlangt, so wird man allerdings überrascht, wenn man statt gehoffter Triolenperlen und harmonischen Goldflitters auf hochtragische Anlage und auf einen

1) 1783—1852.

so verwilderten Schreibstil stößt, wie er mir selten in einem 47sten Werk begegnet, womit übrigens noch gar kein Tadel, sondern sogar die Hoffnung ausgesprochen wird, daß sich das letztere bei einem kleineren Ziel, das der Komponist künftig sich stecken möchte, vielleicht ändern und verklären könne.

Eines gefällt mir an sämtlichen Sätzen: sie haben nämlich alle einen Grundton, einen Charakter und wär's eben der des Schwankenden, Bodenlosen. Der erste blickt so wütend in das erbärmliche Menschentreiben hinein, fühlt sich so unbequem in seinen Kleidern und blickt so sehnsüchtig nach Rat und Trost herum, daß man nur bedauert, nicht mehr helfen zu können, da das Trio nun einmal gestochen.

Der zweite dagegen webt in C dur, etwas milder und lichter, aber dennoch sonderbar verstimmt, und von einem Bohrerschen Kleeblatt getragen gewiß einwirkend.

Der letzte versucht sich bis auf einzelnes Groteske in einem leichteren Fluge; ja einmal (S. 35 System 4) war er auf dem Punkt, sich zur rechten Höhe zu erheben; aber der unglückliche Ikarusflügel, den ich durch das ganze Trio schon lange spüre, reißt ihn wieder zur falschen hinauf.

In Paris, vor Franzosen gespielt, wird diese Komposition zweifelsohne einen Eindruck der Verwunderung hinterlassen, und steht das Trio vom Pult auf, so seh' ich ordentlich, wie man ihm ehrfurchtsvoll Platz macht und es um die sogenannte deutsche Tiefe beneidet.

Mit einem Wort, ich weiß nicht was ich dazu sagen soll (deshalb ist die Recension schon so lang); — gewiß glänzen in dieser Arbeit so viel seltenere Gedanken, zeigt sich aber ein mit einem unsichtbaren feindlichen Fremdlinge ringender Geist, daß es, wenn auch einen unreinen Eindruck, so doch auch Teilnahme und ein gewisses poetisches Verlangen nach dem, was man noch empfangen möchte, erzeugen wird. Gesteht dies jemand, dem z. B. Beethovensche letzte Werke populär (im höchsten Sinn) und klar wie der Himmel vorkommen, so mag man glauben, daß etwas Wahres in seinem Ausspruch

liege, wenngleich der Umstand, das Tonstück nicht einmal lebend vor Ohren gehabt zu haben, das Clairobscur sicher noch vermehrt.

So viel und nach genauer Vergleichung aller Stimmen springt hervor, daß es dem Komponisten nicht an Ideen, aber an innerem Gesangleben entweder mangelt oder daß es noch nicht durchgebrochen ist. Hierzu kommt noch eine gewisse Unzufriedenheit an dem, was er gerade fertig hat; als fürchte er, nicht recht im Gleis bleiben zu können, greift er dann ins Blinde hinein und erwischt so greuliche Harmonien, daß es einem wahrhaftig um die Ohren summt. So erscheinen S. 9 ein vollständig E moll, A moll, Es moll, H moll, F moll. Es kann dies unter Umständen gewiß ganz herrlich klingen: hier aber fühlt man jede Ausweichung so empfindlich und merkt immer das ängstliche Haschen, nach der Tonart zu kommen, die ihm von fern als gesetzmäßig vorschwebt.

Daß Violine und Violoncello instrumentgemäß behandelt sind, steht zu erwarten. Aber die Klavierstimme, huh, das ist ein Hackemack, an dem man seine schönen Finger verbiegen könnte. Das Schwierigste, was einer, der vollkommen auf der Klaviatur bewandert ist, niederschreibt, spielt sich noch viel leichter als das Leichteste eines Laien. Hier könnte man gar nicht anfangen mit Belegen; aber ein fixer Klavierspieler sollte dem Komponisten eine Pianofortestimme liefern, daß er sie mit Freuden wieder erkennen sollte.

Dies ist die Ansicht über das Trio, welcher der Komponist zum wenigsten nicht vorwerfen kann, daß sie sich ohne Teilnahme ausgesprochen habe. —

Wenn man von einer Komposition versichern kann, daß sie beinahe unverbesserlich im harmonischen Satze, gefällig im melodischen, hier und da leicht kontrapunktisch verflochten, daß sie dabei voller freundlicher Gedanken und überhaupt einnehmenden Charakters sei, so viel Spohrsche Beitöne auch den Grundton manchmal schwächen, so ist damit immerhin viel

gelobt und man denkt dabei gleich an Herrn A. Hesse,[1]) dessen 56stes Werk ein Trio in der beliebten Instrumentenzusammensetzung ist und allerhand gern gehört werden muß. Es läßt sich über solche mit Routine und technischer Meisterlichkeit gefertigte Kompositionen nicht viel sagen, als daß man ohne Anstoß wie über einen Plan über sie hinweggleitet, und musikalische Zeitschriften müßten geradezu aufhören, wenn es nicht leider oder (wie man will) Gott sei Dank, noch ungezogene Dichter genug gäbe, über welche herzufahren.

So geht denn das Trio in der sogenannten Feldtonart Es dur seinen goldenen Konvenienzweg zwischen Schmerz und Ausgelassenheit, wenngleich ich von letzterer wenigstens im Scherzo etwas zu spüren wünschte, was ja dazu erfunden, um sich auszusprudeln vom Champagnergeist. Nach dem Larghetto werden wir alle übereinstimmen, daß es, schon Spohrisch eingekleidet, in der letzten Variation zum fertigen Spohrschen Spiegelbild aufsteht. Wir möchten das lieber weg. Herr Hesse hat Kraft und Jahre genug, als daß er sich noch an ein Vorbild, und dazu an ein so blumenzartes anzulehnen brauchte; lieber thun wir es an Beethoven, unter dessen Mantel sich noch Tausende von uns verlaufen können. Auf mehr eigenem Fuße stehen der erste und letzte Satz da, nirgends aber so, daß man, wenn man den Titel nicht gesehn, nicht auch auf andre Verfasser sinnen könnte.

Es läßt sich eben über solche Werke — beinahe fuhr ich jetzt in eine frühere Periode. Noch wundert mich, daß ein Mann von so bedeutenden kontrapunktischen Kenntnissen sie nicht mehr merken läßt, — zwar will sich im letzten Satz eine Fuge aufthun, hört aber gleich wieder auf. Himmel, wie ich's die Leute fühlen lassen wollte, daß sie keine Fugen machen könnten, vergrößern, umdrehen, doppelt rückwärts umdrehen! Oder gehört der Komponist zu jenen Talenten, die immer klarer und durchsichtiger abquellen, je mehr sie arbeiten

1) (1809—1863) bedeutender Orgelspieler.

im geheimnisvollen Schacht des Kontrapunktes, während andere wohl Elefantenzähne, Perlen in Schalen, versteinerte Palmenblätter heraufbringen? Das erste weiß ich; von letztern zeige er uns in künftigen Trios! —

Stiege nach der Güte der ersten Seite des Trios, das mir jetzt vorliegt — von F. W. Jähns[1]) (W. 10) —, nach dem wirklich glücklichen Anfang, die ganze Komposition bis zum Schluß oder kulminierte sie sich zur Mitte und fiele dann wieder in die Linie des Anfangs zurück, so könnte man loben nach Herzenslust. Aber, aber gleich auf der andern Seite überfällt den Komponisten ein Rhythmus, den wir freilich alle wie eine lyrische O- und Ach-Zeit durchzumachen haben, — derselbe, mit dem Beethoven seine C moll-Symphonie anfängt, und ich sah voraus, wie sich Komponist nun zeigen werde und arbeiten, da ich aus Erfahrung weiß, wie er dem Unglücklichen aufhuckt, der sich mit ihm zu schaffen macht. Zwar bricht auf S. 4 im letzten System ein viel zarter gezeichneter, wenn auch nicht neuer Gedanke hindurch; aber der frühere behält die Oberhand und der Satz vermag sich nun nirgends zu einer schönen Höhe zu erheben. Bedenkt man aber, daß es noch viele giebt, welche diese rhythmische Figur noch nicht erkannt, — rechnet man hierzu den Fleiß, und den Fluß, sodann die gut musikalische Gegenbewegung der äußeren Stimmen, was immer Zeichen eines gebildeten Musikers, — und sieht man dabei auf den unendlichen französisch-italienischen vorgezogenen Plunder, der solcher Arbeit als Makulatur dienen könnte, so wird der erste Satz gutgeheißen, gelobt werden müssen und seinen Platz an einem Trioabend schicklich füllen.

So enthält auch der zweite Satz, Adagio genannt, gute Gedanken. Im Ganzen aber ist er doch nur da, weil es einmal so Gebrauch. Sterne sagt: der Mensch hätte kaum Zeit, sich die Stiefel anzuziehen. Schreibt doch keine Adagios mehr, oder bessere als Mozart. Wenn ihr euch eine Perücke aufsetzt,

1) Der bekannte Weberforscher, 1809—1888.

werdet ihr darum weiser? Euren Adagiogedanken fehlt das Wahre, das Echte, das Leben, alles, und wo wollt ihr denn eure ungeheure Phantasie, euren Witz ꝛc. hinthun? Sehnlichst hoffte ich also im Scherzo Lebendigeres und Originelles zu finden; aber das ist das schwächste Stück des Trios, dazu unleidlich Webernd, wogegen sich der Komponist überhaupt zu waffnen. — . . . .

Wir kommen zu einer sehr freundlichen Komposition, einem (wie Wedel[1]) will) Gedreie von Ambrosius Thomas,[2]) — ein Salontrio, bei dem man schon einmal lorgnettieren kann, ohne deshalb den Musikfaden gänzlich zu verlieren; weder schwer noch leicht, weder tief noch seicht, nicht klassisch, nicht romantisch, aber immer wohlklingend und im einzelnen sogar voll schöner Melodie, z. B. im weichen Hauptgesange des ersten Satzes, der aber im Dur viel von seinem Reiz verliert, ja sogar gewöhnlich klingt, — so viel macht oft die kleine und große Terz. . . . .

Unverzeihlich wär's, wenn ich Trio-Zirkeln, wie es deren manche selige im deutschen Reiche geben mag, — wenn ich ihnen verschwiege, daß auch der unliebenswürdigste unsrer Lieblinge, Ferdinand Hiller, Trios geschrieben. Und wie er's immer den Höchsten nachthun möchte und oft nachthut, so gab er nicht wie schüchterne Anfänger eins, sondern wie Beethoven gleich drei, eines in B dur, das zweite in Fis moll, das dritte in E dur. An den Tonarten sieht man, daß sie in keinem Zusammenhang stehn.

Leider kann ich auch hier nicht mit der Bestimmtheit, wie es sein müßte, urteilen, da ich nur das in E dur vor langer Zeit gehört. Doch besinne ich mich genau, wie sich damals die Spieler nach dem Schlusse zweifelhaft ansahen, ob sie lachen oder weinen sollten. Sie legten also das Trio heimlich beiseite und las ich anders recht, so stand auf ihren

---

1) Vgl. S. 46.
2) Werk 2 (Sch.) des bekannten Opernkomponisten (geb. 1811).

Gesichtern etwa „das ist ein sonderbarer Kauz, der H." u. dgl. Mir kam es weniger närrisch vor und jetzt finde ich sogar außerordentliche Dinge darin. Muß ja überdies in einer Zeit, wo selbst Talentvollere, aus Furcht nicht schnell genug ins Publikum zu kommen, von umfangsreichern ernsten Arbeiten abstehen, ein so kräftiges Anfassen ausgezeichnet werden!

Später stellte sich meine Meinung über Hiller gänzlich fest und ist an verschiedenen Orten der Zeitschrift nachzulesen, weshalb wir uns für heute kurz fassen können. Vom früher ausgesprochenen Tadel nehme ich kein Jota zurück, dagegen ich aber in Bezug auf die Trios zum Lobe noch viel hinzuthun möchte. Besonders scheint mir das erste, und zwar alle vier Sätze, in glücklicher Stimmung und mit großer Frische und Lust geschrieben, worüber man das Barocke und Unreife, das in der Schnelligkeit mit untergelaufen, ausnahmsweise einmal nachsehen muß. Ja, einige Minuten lang war mir's, als stänď' ich in höchst amerikanischen Urwäldern unter riesenblättrigen Pflanzen mit darum geringelten Schlangen und darüber wehenden Silberfasanen, zu so speciellen Bildern regt das Trio durch die Ungewöhnlichkeit an. Die beiden andern scheinen matter und zugleich forcierter, als ob er gerade drei Trios fertig hätte machen wollen. Doch soll das niemand abhalten,[1]) sie beiseite zu legen; denn des Neuen, Schlagenden, Frappierenden findet sich auch hier vollauf; doch lasse man es nicht bei Einmal-Durchspielen bewenden: die Perlen unter dem Schutt findet man nicht auf den ersten Griff. Genügen diese Worte, Trio-Zirkel und andere auf diese früheren Werke Hillers aufmerksam zu machen! . . . .

Will man aber im Triostil sicher und rund schreiben lernen, so nehme man sich z. B. die neuesten Trios von Reißiger[2]) zum Muster. Denk' ich überhaupt an diesen Komponisten, so reihen sich gleich die Worte „lieblich, naiv,

1) veranlassen.
2) 1798—1859.

schmuck" und wie alle die Attribute jener kleineren Grazien heißen, die sich Reißiger zum Liebling auserlesen, wie zu einer Blumenschnur aneinander. Sobald sie ihn bei glücklicher Stimmung treffen, so kann man auf angenehme Unterhaltung rechnen; wendet er sich aber von ihnen und versucht sich tragisch oder humoristisch, so verfällt er leicht in ein gewisses theatralisches Deklamieren oder (im letzten Falle) in einen oberflächlichen Balletton. So gefällt mir denn das achte Trio, wo er sich von beiden Extremen fern gehalten, ausnehmend und beinahe mehr als die vier früheren, die ich von ihm kenne. Da werden keine großen Anstalten gemacht und Stühle zurecht gesetzt; man steht unversehens vor einem Weltmann, der uns in glatter Sprache etwa von Reisen oder berühmten Menschen unterhält, nirgends anstrengt, und bis zum Schluß aufmerksam erhält, wenn auch, wie nicht zu leugnen, mehr durch die Anmut seines Vortrags, als den Schwergehalt der Gedanken. Daß sich ein solcher Charakter viele Freunde erwerben wird, muß man natürlich finden und wir sind weit davon, die Liebe mancher zu so geselliger Musik anzugreifen; nur verachte man auch nicht einen, der vielleicht im ärmern Rock und noch ohne Namen von ferne steht und eben einen Beethovenschen Gedanken im Auge trägt.

So wird man denn in diesen neuesten Trios den Komponisten auf jeder Seite wiederfinden. Was im allgemeinen nach Weber aussieht, hat sich nach und nach so mit seiner Physiognomie verschmolzen, daß es schwer zu unterscheiden. Dagegen störte mich ein Motiv im achten Trio, das einer Löweschen Ballade (oder geht man weiter zurück, dem Scherzo zur Beethovenschen C moll-Symphonie) angehört. Als ich es nun auch im Scherzo wiederfand, so glaubte ich, daß es, in alle Sätze versteckt, eine Transfiguration dieses Gedankens sein sollte; doch täuschte ich mich, — und da es sogar im Finale zum neunten Trio noch einmal erscheint, so muß man es für einen Favoritgang des Komponisten ansehen, dergleichen alle Komponisten zu verschiedenen Zeiten verarbeiten. Ebenso

wunderte mich der Anfang des Allegro zum neunten Trio, der ziemlich Note für Note in einem Trio von Löwe auch zu Anfang steht. Indes ist's eine Phrase, die schon unzähligemal dagewesen und so wenig wie der Reim „Klarheit — Wahrheit" von jemandem als sein Eigentum vindiciert werden kann.

Wenn sich jemand über die anwachsende Zahl der Trios von Reißiger wundern sollte (zwei sind schon wieder auf dem Wege nach Leipzig, wie wir hören), so muß man freilich sagen, daß er, einer der gewandtesten Kapellmeister, es sich allerdings leicht macht. Auf neue Formen, Wendungen, Ausgänge sinnt er nicht; die zweite Hälfte des Satzes bringt die erste gewöhnlich Note für Note transponiert wieder; seine Passagen sind die faßlichsten. Ebenso leicht und natürlich verweben sich Violine und Cello in das Klavier. Kurz in zwei bis drei Tagen kann er ein Trio fertig haben und ein Kleeblatt es sich in ebenso viel Stunden einstudieren. So mögen auch diese zwei Werke, leichte glückliche Wanderer, ihren Zug durch die Welt antreten. Verlangten sie einen ausdrücklichen Paß, so weiß ich, daß ich die Augen bezeichnete „blau". —

Die Reihe der seit etwa drei Jahren erschienenen Trios zu schließen, versprach ich dem Leser noch einiges über die von Moscheles, Chopin und Franz Schubert. Seitdem sind mir aber auch noch zwei weniger bekannte, eines von H. von Löwenskiold[1]) und ein anderes von Bertini,[2]) zu Gesicht gekommen, weshalb zuerst über diese letztern ein paar Worte.

Der Name des Ersteren ergiebt sich als ein schwedischer und ist wohl schwerlich mit Schoppes Malernamen im Titan[3]) zu verwechseln; denn vom Leibgeberschen Geist trifft man im Trio gerade dessen Gegenteil, nämlich ein allgemeines, rein und wohlklingendes Gelegenheits- oder Gesellschaftsstück, das

1) Opernkomponist (1815—1870).
2) Henri Bertini (1798—1876).
3) Von Jean Paul.

in keinem höhern Drange, immerhin aber von einer Hand geschrieben ist, die bei mehr Fleiß und Anstrengung wohl auch tiefere Kunstwerke anlegen und ausführen könnte. Das erste Thema zum letzten Satz muß man sogar graziös in der schönern Bedeutung des Wortes heißen. Einen Takt muß ich seiner Originalität halber noch besonders erwähnen, den am Schluß des ersten Satzes, wo die beiden Hände, jede in Oktaven, über die ganze F dur-Klaviatur hinfahren müssen. Nun ist aber B eine Obertaste und schwerlich in der Vehemenz, die der rasche Takt verlangt, zu ergreifen: man muß mithin H spielen, das man in der Geschwindigkeit wohl auch überhört. Der Komponist nun, dem das H in F dur zum Schluß selbst spanisch vorgekommen sein mag, drückte aber ganz schelmisch das Auge zu und ließ B stehen, dem Spieler überlassend, wie er die Stelle sich herausstudieren möge. Sehr lustig scheint mir das. —

Gegen Hrn. Bertini kann man beim besten Willen nicht grob sein: er kann einen außer sich bringen mit seiner Freundlichkeit und all' den wohlriechenden Pariser Redensarten; wie lauter Samt und Seide fühlt sich seine Musik an. Mag denn das Trio seine Bestimmung erfüllen, getragen und beiseite gelegt werden. Zwar könnten alle Sätze, das Scherzo höchstens ausgenommen, um die Hälfte kürzer sein und würden dasselbe und noch weit mehr wirken; indes gedruckt ist gedruckt, und man kann ja im ersten Satz, wo der brillante Teil dreimal, die sehr beliebte Harmoniefolge wie S. 6 T. 7 und T. 13 zu 14 noch öfters wiederkommen, an etwas anderes, an andere Kompositionen von Bertini denken. Eines gefällt mir an ihm hauptsächlich, daß er nämlich weder zum alten noch zum jungen Deutschland gerechnet sein will und es ordentlich übel nehmen würde, ließe man ihn nicht als echten Pariser gelten. Im Besonderen muß man am ganzen Trio eine leichte fließende Harmonie loben. —

Bei Besprechung der noch übrigen Trios von Moscheles, Chopin und Schubert kommt mir allerdings zu statten,

daß ich sie gehört und leidlich genug, das erste nämlich einigemal vom Komponisten selbst, das andere von Clara Wieck und den Gebrüdern Müller, und das Schubertsche von Mendelssohn und David.

Das Trio von Moscheles gehört zu des Meisters vorzüglichsten Werken. Es hat etwas Erhebendes, ältere fertig geglaubte Meister von neuem streben zu sehen. Während daß andere nach einem G moll-Konzerte, nach zwei Heften Etuden, Musterstudien für alle Zeiten, müßig gefeiert hätten, verzichtet dieser gleichsam auf seinen alten Ruhm und stellt sich in die jüngern Reihen, mit ihnen gegen Formwesen, Modeherrschaft und Philisterei zu ziehen. So finden wir denn auch im Trio die Idee vorherrschend, poetischen Grundstoff, edlere Seelenzustände. Ein Geist spricht aus allen Sätzen, minder weich und beredt, als scharfeindringlich, bündig, gediegen. Beim ersten Satz wird es jedem auffallen, daß ihm eine zweite Melodie wenn nicht fehlt, aber daß die erste unverändert, nur in der harten Tonart wiederkömmt. Es wundert mich das, da an derselben Stelle leicht ein anderer Gedanke gefunden werden konnte. Andrerseits hat aber dadurch das Stück eine Einheit und rhythmische Kraft erhalten, die vielleicht sonst nicht zu erreichen gewesen. Noch fällt mir auf, daß der leise Nebengedanke (S. 7 Syst. 5 von Takt 1 an) bei der Wiederholung am Ende nicht von der Violine wieder gebracht wird. Der zurückhaltende Schluß ist besonders schön. Das Adagio hat keine große Eigentümlichkeit, fällt sogar im Mittelsatz in F moll gegen die erste Stimmung abwärts; indes würde es selbst berühmten Namen noch immer zur Ehre gereichen. Durchaus witzig und geistreich bewegt sich das Scherzo, dem vielleicht eine schottische Nationalmelodie zum Grunde liegt. Den Übermut schnell beruhigend führt uns der letzte Satz eine Menge interessanter Bilder vorbei und endigt freudig, wie mit dem Bewußtsein, etwas Würdiges vollbracht zu haben. —

Vom Trio von Chopin setze ich voraus, daß es, schon vor einigen Jahren erschienen, den meisten bekannt ist. Kann

man es Florestan verdenken, wenn er sich etwas darauf einbildet, den wie aus einer unbekannten Welt kommenden Jüngling zuerst, leider an einem sehr einschläfernden Ort, in die Öffentlichkeit eingeführt zu haben?[1]) Und wie hat Chopin seine Prophezeiung wahr gemacht, wie ist er siegreich aus dem Kampf mit Philistern und Ignoranten hervorgegangen, wie strebt er noch immer, und nur einfacher und künstlerischer! Denn auch das Trio gehört Chopins früherer Periode an, wo er dem Virtuosen noch etwas Vorrecht einräumte. Wer wollte aber der Entwickelung einer solchen abweichenden Eigentümlichkeit künstlich vorgreifen, dazu einer solchen energischen Natur, die sich eher selbst aufriebe, als sich von andern Gesetze vorschreiben zu lassen! So hat Chopin schon verschiedene Stadien zurückgelegt, das Schwierigste ist ihm jetzt zum Kinderspiel worden, daß er es wegwirft und als eine echte Künstlernatur das Einfachere vorzieht. — Was könnte ich über dieses Trio sagen, was nicht jeder, der ihm nachzuempfinden vermag, sich selbst gesagt hätte! Ist es nicht so edel als möglich, so schwärmerisch wie noch kein Dichter gesungen hat, eigentümlich im Kleinsten wie im Ganzen, jede Note Musik und Leben? Armer Berliner Recensent, der du von all' diesem noch nichts geahnet; nie etwas ahnen wirst, armer Mann! —

Ein Blick auf das Trio von Schubert — und das erbärmliche Menschentreiben flieht zurück und die Welt glänzt wieder frisch. Ging doch schon vor etwa zehn Jahren ein Schubertsches Trio wie eine zürnende Himmelserscheinung über das damalige Musiktreiben hinweg; es war gerade sein hundertstes Werk, und kurz darauf, im November 1828, starb er. Das neuerschienene Trio scheint ein älteres.[2]) Im Stil verrät es durchaus keine frühere Periode und mag kurz vor dem bekannten in Es dur geschrieben sein. Innerlich unterscheiden sie sich aber wesentlich voneinander. Der erste Satz, der dort

1) Es ist der Aufsatz: Ein Werk II (Seite 13) gemeint. (Sch.)
2) Es ist Op. 99 (B dur).

tiefer Zorn und wiederum überschwengliche Sehnsucht, ist in unserm anmutig, vertrauend, jungfräulich; das Adagio, das dort ein Seufzer, der sich bis zur Herzensangst steigern möchte, ist hier ein seliges Träumen, ein Auf- und Niederwallen schön menschlicher Empfindung. Die Scherzos ähneln sich; doch gebe ich dem im früher erschienenen zweiten Trio den Vorzug. Über die letzten Sätze entscheid' ich nicht. Mit einem Worte, das Trio in Es dur ist mehr handelnd, männlich, dramatisch, unseres dagegen leidend, weiblich, lyrisch. Sei uns das hinterlassene Werk ein teures Vermächtnis! Die Zeit, so zahllos und so Schönes sie gebiert, einen Schubert bringt sie so bald nicht wieder.

IV.

Duos.

Großes Duo über Themas 2c., für Pianoforte und Violine von Fr. Chopin und A. Franchomme.

Ein Stück für einen Salon, wo hinter gräflichen Schultern hin und wieder der Kopf eines berühmten Künstlers hervortaucht, also nicht für Theekränze, wo zur Konversation aufgespielt wird, sondern für gebildetste Zirkel, die dem Künstler die Achtung bezeigen, die sein Stand verdient. Es scheint mir durchaus von Chopin entworfen zu sein und Franchomme hatte zu allem leicht Ja sagen; denn was Chopin berührt, nimmt Gestalt und Geist an, und auch in diesem kleinern Salonstil drückt er sich mit einer Grazie und Vornehmheit aus, gegen die aller Anstand anderer brillant schreibender Komponisten samt ihrer ganzen Feinheit in der Luft zerfährt. — Wäre der ganze Robert der Teufel voll solcher Gedanken, als Chopin aus ihm zu seinem Duo gewählt, so müßte man seinen Namen umtaufen. Jedenfalls zeigt sich auch hier der Finger Chopins, der sie so phantastisch ausgeführt, hier verhüllend, dort entschleiernd, daß sie einem noch lange in Ohr

und Herzen fortklingen. Der Vorwurf der Länge, den ängstliche Virtuosen vielleicht dem Stücke machen, wäre nicht unrecht: auf der zwölften Seite erlahmt es sogar an Bewegung; echt Chopinsch aber reißt es dann auf der dreizehnten ungeduldig in die Saiten und nun geht es im Flug dem Ende mit seinen Wellenfiguren zu. Sollten wir noch hinzusetzen, daß wir das Duo bestens empfehlen?

Großes Duo für zwei Pianofortes von J. Moscheles (Werk 92). [1])

Wer mitten in den Tageskompositionen sitzt, wie unser einer, und verdrießlich, ja wütend eine nach der andern in den Winkel werfen muß, den lacht so ein Stück wie eine Kerze im Gefängnis an. So im Grund zuwider mir alles ist, was irgend nach Journalpolemik, offener wie versteckter, aussieht, so kann ich mir die Naivetät nicht erklären, mit der manche Redaktionen ganz zuversichtlich gestehen, sie recensierten nur das, was ihnen durch den guten Willen der HH. Komponisten und Verleger anvertraut würde. Wahrhaftig, es könnte die Zeit kommen, wo es weder den einen noch den andern einfiele, und am wenigsten den besten Komponisten, die sich um keinen Recensenten scheren, — und was dann? — Andere, anstatt also das Interessanteste, sei's im Häßlichen oder Schönen, auszusuchen aus dem Erscheinenden, ziehen wieder mit bitterster Verachtung über alles Französisch-Italienische her, über Bellini, Herz 2c., und füllen doch ihre Blätter mit Floskeln über Floskeln; ja im schönsten Fall bitten sie deutsche Komponisten, sie sollen ihnen um Himmels willen nichts von ihren Werken einschicken, sondern nur dem Verleger, der sie dann heraussuche. — Ist das Kunstsinn, Künstlerachtung? Gleichwie in immerwährender Umgebung vorzüglicher Menschen, oder steten Angesichts hoher Kunst-

1) Es führt den Titel Hommage à Händel und ist schon 1822 komponiert.

schöpfungen, deren Sinnesart, deren Lebenswärme sich den Empfänglichen beinahe unbewußt mitteilt, daß ihnen die Schönheit gleichsam praktisch wird, so sollte man, die Phantasie des Volkes zu veredeln, es bei weitem mehr in den Galerien der Meister und der zu diesen aufstrebenden Jünglinge herumführen, als es von einer Bilderbude in die andere schleppen. Vor Häßlichem und Obscönem läßt sich warnen; nichts aber, was mittelmäßiger machte, als mittelmäßiges Sprechen darüber. Kein Künstler aber braucht eines blühenden Spiegels seiner Kunst mehr, als der Musiker, dessen Leben oft in so dunkle Umrisse ausläuft, und keine Kunst sollte man auf zarterer Folie angreifen, als die zarteste, anstatt sie sich mit ungeschlachter Fleischerhand zum Verspeisen zu verarbeiten. Astrologische Liebhabereien, Langweiligkeiten, Mutmaßungen &c. gehören in Bücher: in einer Zeitschrift mögen wir aber wie auf dem Rücken eines Stromes, reiche Wanderer am Bord, rasch durch die fruchtbarsten gegenwärtigen Ufer vorbeifliegen, und will es der Himmel, in das hohe Meer, zu einem schönen Ziel. Wie könnte es uns denn aufhalten, wenn einmal eine wimmernde Krähe in unsre Masten einhackt: im Gegenteil tragen wir sie leicht von dannen, und seht, seht — nun muß sie mit fort nach unserm Morgenland. —

Das Vorige steht mit der Komposition von Moscheles in der Beziehung, daß sie eine der lieblichsten, von der wir unsern Lesern erzählen können. Aug' und Ohr wird sich daran weiden; jenes, weil ihr altertümlicher und dennoch galanter Schnitt in vielen jene würdigen Gesichter mit großer Perücke und einem wachsamen klaren Auge darunter zurückrufen wird, wie wir sie oft auf Gemälden des vorigen Jahrhunderts schauen; dieses, weil es in gar zierlichen Melodien und Harmonien durcheinander lacht und schmollt. Warum es mit dem Namen „Händel" prunken will, weiß ich nicht und ließ' mir den Titel nehmen. Doch war ein Zusatz nötig, da man ohne ihn sich fragen müßte, ob Moscheles absolut und auf reinem Naturweg nach Rückwärts trachtete, oder ob er sich

nur auf einige Augenblicke in jenes Zeitalter der Gesundheit, Ehrbarkeit und Derbheit zurückversetzt. Das letzte ist der Fall und wir wissen es ihm herzlich Dank. Schließlich die Bemerkung, daß es dasselbe ist, das Moscheles und Mendelssohn im vorigen Oktober in Leipzig, ich sagte damals wie zwei Adler, zusammen gespielt, man könnte auch sagen, wie leibhaftige Enkel Händelschen Stammes.

V.

Capriccios und andre kurze Stücke.

Julie Baroni-Cavalcabo,[1]**) Bravour-Allegro (E moll.) Werk 8.**

Die Namen unsrer Komponistinnen lassen sich bequem auf ein Rosenblatt schreiben, daher wir jeder nachspüren und uns nichts entschlüpft von Damenwerken. Denn ein Mädchen, das über Notenköpfen Hauben- und andere Köpfe vergessen kann, muß zehnmal mehr Grund besitzen zu komponieren, als wir, die wir's nur der Unsterblichkeit wegen thun. Unsere Komponistin mag aber noch etwas zum Schreiben begeistert haben; sie ist eine Schülerenkelin Mozarts, der Sohn Mozarts nämlich ihr Lehrer, ihre Heimat aber das weitentlegene Lemberg. Bei solchen Erinnerungen und an solchem Orte mag es einen wohl oft traurig überfallen, und ein Winterabend thut das Seinige. Kurz, der Flügel wird aufgemacht, der dichterische angelegt, man phantasiert, ohne es zu wissen, und hat man Träume und Musik in sich, so thut man es so, wie die, von der wir sprechen.

Einzelne stockende Augenblicke, einige zu undeutlich verzogene Melodien, die leicht ins Einfache und Völlig-Edle zurückzuführen wären, ausgenommen, finde ich alles wohl und recht, Anlage und Ausbildung vorhanden, und stört mich nur

---

1) Geb. um 1805, nachmalige Frau von Webenau. Schumanns Op. 20, „Humoreske" ist ihr gewidmet.

das beigefügte „di bravura“, weil dann das Allegro unüberwindlicher sein müßte und die Gattung überhaupt den Frauen weniger ansteht, die lieber schwärmerische Romanzen und dergleichen schreiben sollten. Endlich aber wünschte ich den ganzen Satz von zwei andern gefolgt, so, daß eine Sonate fertig geworden, an deren einen ersten Teil (bis auf den fehlenden Mittelsatz) das Allegro am meisten anklingt, des Umstandes noch zu erwähnen, daß dann die bescheidene Dilettantin einen ganzen großen Schritt zur Namensverbreitung zurückgelegt hätte, während man in einer Zeit, wo so viele halb vor- und zurückschreiten, die Besseren unter diesen verwechselt oder übersieht. So sei denn der nächste der größere!

G. C. Kulenkamp,[1]) Caprice (D moll).

„Sage mir, wo du wohnst, so will ich dir sagen, wie du komponierst.“ Es liegt etwas in diesem Paradox Florestans, der es sogar umgedreht richtig gefunden wissen will. Spazierflüge, Reisen sind nicht anzuschlagen, wenn sie auch momentan einfließen. Aber schließt Beethoven zehn Jahre in ein Krähwinkel (der Gedanke empört) und seht zu, ob er darin eine D moll-Symphonie fertig gebracht. In Städten wohnen nämlich Leute, im schlimmsten Falle Freunde; man komponiert, man frägt letztere: sie erstaunen; man schickt zum Druck, Zeitungen kommen drüber und fangen etwa an: „Sage mir“ ꝛc. — Ich meine, der geschätzte Komponist obiger Caprice gehört in eine große Stadt, wo der stete Gegendruck anderer Talente neue Kräfte hervorruft und verdoppelt. Seinen meisten Erfindungen hängt etwas Ängstliches vom Kleinstadtleben an, über das er sich gern erheben möchte und auch könnte, wenn ihn nicht kräftige Bürgerhände zu sehr festhielten im Rücken. Daher bei allem Guten, Wohlgesetzten, bei dem unverkennbaren Streben nach dem edelsten Ziel das Ruckweise und Steife.

1) 1799—1850.

Der eigentliche Gedanke kommt nicht ordentlich zur Sprache, so nahe er auch darum geht; es ist Grau in Grau, oder Silber in Silber, d. h. gehaltreich, aber ohne scharf Gepräge, ohne hellen Klang. Vielleicht würde ihm nützen, wenn er einmal entschieden einem Meister nachzubilden sich bemühte, damit ihm in der Vergleichung seiner Ideen mit denen des Originals der Unterschied zwischen Dein und Mein recht klar entgegenfiele. Stehe er nur nicht stille und suche er namentlich nach ergiebigen Lebensquellen, die die Schaffekraft erfrischen und nähren. Wie wir mit der Vorliebe, die uns jede ernste Kunstgesinnung einflößt, seine bisherigen Leistungen verfolgt haben, obwohl stillschweigend, weil wir auf eine außergewöhnliche warteten, so werden wir es auch künftighin öffentlich mit der Aufmerksamkeit und der Strenge, die er verdient.

Fr. Pollini,[1]) Toccata (Werk 56).

Die Klavierkompositionen der heutigen Italiener sind im Durchschnitt nicht viel wert. Pollini kann man als ihren Chopin betrachten; er schreibt, im italienischen Sinn, ernst und schwierig, in der Harmonie interessanter, überhaupt satzrein und mit guter Kenntnis des Instrumentes. Diese Toccata zeichnet noch das Besondere aus, daß sie in drei Systemen niedergeschrieben ist, das obere für die Hauptmelodie, das mittlere für die Begleitung, das unterste für den Baß. Doch irrt vielleicht der Komponist, wenn er dadurch erleichtert zu haben meint, ebenso wie darin, daß einige Phrasen seines Stückes nach der gewöhnlichen Einrichtung gar nicht darzustellen wären: ich schreibe es ihm von Anfang bis Ende in zwei Reihen und die Spieler werden meine Weise seiner vorziehen, welche der Komposition ein unmusikalisches Ansehen gegeben, woran sich das Auge viel schwerer gewöhnt, als den

1) (1763—1846), ein Schüler Mozarts.

Händen dadurch geholfen ist, die sich schon zurecht gefunden haben würden.[1]) Jedenfalls muß man den besten Willen hierin wie in der ganzen Komposition loben.

H. Dorn, l'aimable Roué, Divertissement (C-major. Oe. 17).

Wie oft im Wachen schrieb ich im ordentlichen Traume Folgendes über dieses Dornenstück nieder: Um den Hals möchte ich dem Komponisten dafür fallen und lachendweinend ausrufen: „ja wohl, bester Musik-Juvenal, es ist schwer keine Satire zu schreiben, erstens überhaupt, und dann wieder über die Satire selbst." Und er würde mir antworten: „dem Himmel sei's gedankt, daß mich wenigstens einer verstanden; denn die Käufer des Pfennigmagazins (das Stück bildet einen Teil davon) merken meinen Heinismus schwerlich." „Heinismus" scholl es aus allen Ecken und das sonderbare Wort verlor sich in einzelnen Buchstaben durch die Lüfte. Ich aber wachte auf.

Im Grund genügte der Traum zum Verständnis der Absicht des Komponisten. Indes stehe der Deutlichkeit halber noch dieses da. Oft trifft es sich, daß wir Künstler, nachdem wir redlich einen halben Tag gesessen und studiert, unter eine Schar Dilettanten geraten, und zwar unter die gefährlichsten, denn sie kennen die Beethovenschen Symphonien. Herr, fängt

---

1) Schumann dachte über diese Frage zu verschiedenen Zeiten verschieden. So schreibt er zwar an seinen belgischen Verehrer Simonin de Sire am 15. März 1839 (Erler I. 192): „Ihr Schreibsystem hat nur das Ungewohnte für das Auge gegen sich; die Menschen werden leider kaum mit zwei Systemen fertig. Auch würden Hünten und Czerny in Verzweiflung geraten, wenn das aufkäme, da sie kaum Gedanken für ein System haben." Und in einem späteren Briefe an denselben (vom 10. November 1840, Erler I. 252) lehnt er dessen Art, auf drei Zeilen zu schreiben, schärfer ab; er erwähnt aber nicht, daß er selbst inzwischen ein Tonstück auf drei Systeme geschrieben hat, nämlich die Fis-dur-Romanze Op. 28. Nr. 2, was um so wunderlicher ist, als er die „Drei Romanzen" in demselben Briefe unter seinen neueren Kompositionen aufzählt. Übrigens hat auch Liszt die dreizeilige Schreibweise mehrfach angewendet.

der eine an, die wahre Kunst hat mit Beethoven den Kulminationspunkt erreicht; drüber hinaus ist alles Sünde; wir müssen durchaus in die alte Bahn einlenken. Herr, antwortet der andre, Sie kennen den jungen Berlioz nicht; mit ihm beginnt eine neue Ära; die Musik wird wieder dahin zurückkehren, von wo sie ausgegangen ist, von der Sprache zur Sprache. Deutlich genug, fällt der erste ein, scheint dies auch Mendelssohn in seinen Ouverturen zu wollen u. s. w. — Unser einer sitzt aber kochend und stumm dazwischen (leider können wir Musiker alles, außer reden und beweisen) und gießt in bester Laune das Überlaufende in Dornsche und ähnliche Divertissements. So ist es denn auch die ausgelassenste Persiflage auf Dilettantismus, Italianismus, Kontrapunkt, Virtuosenbravour, auf die ganze Musik, auf des Komponisten eigene Person, und bewundre ich allein seine Geduld, so etwas niederzuschreiben, wobei es freilich sehr gedonnert haben mag inwendig. Schleicht sich aber schon die Ironie in unsre Kunst, so ist wahrhaft zu befürchten, sie stehe ihrem Ende wirklich so nahe, als manche vermuten, wenn anders kleine lustige Kometen das größere Sonnensystem aus seiner Ordnung zu bringen vermöchten.

J. W. Kalliwoda, 3 Solos (Werk 68).

Nie lachte ich so, als neulich in einer Gesellschaft von Musikern, meistens bekannten Virtuosen, wo ein Witziger den Vorschlag machte, in einem Tripelkonzerte die Stimmenrollen zu wechseln, so also, daß der Violonist das Klavier spielte, der Klavierist das Violoncello; auch eine unselige Flöte fand sich. Vom Komischen dieser Scene, und wie sich übrigens vollkommene Meister lächerlich auf Instrumenten abarbeiteten, die nicht ihre eigentlichen, kann man sich schwerlich einen Begriff machen; zum Bersten klang's und namentlich die Flöte, die nicht blasen konnte vor Lachkrampf. Der Auftritt fällt mir bei dem liebenswürdigen Kalliwoda ein, der, eigentlich

Meister auf der Violine, gern für das Klavier komponieren soll, worauf er keiner. Wird er nun auch keineswegs dadurch so komisch, wie das obige verkehrte Kleeblatt, so gefällt er mir doch auf dem Instrumente, das er anerkannt beherrscht, am besten. An guten Violinkomponisten fließt unsre Zeit auch nicht über: möchte er daher lieber dafür sorgen. Über die Solos selbst läßt sich nicht viel sagen; sie sind leicht, munter, rotbäckig, aber gewöhnlich. Hätte ich seine dritte Symphonie geschrieben, so fürchtete ich die Herausgabe solcher Kleinigkeiten einmal zu bereuen. Doch muß jeder am besten wissen, warum er dies und das thut.

Fr. Otto,[1]) Phalènes.[2]) Oe. 15.

Sie sind Florestan und Eusebius dediciert und, nach des Komponisten eigenem Geständnisse, eine Folge ihrer „Papillons", obwohl die letzteren bei weitem mehr der Nacht angehören möchten. Das Talent dieses Komponisten, der übrigens mit geistigen Steckbriefen seit lange verfolgt wird, weil er sich gar zu tief eingesponnen irgendwo, gehört durchaus dem lichten beweglichen Tage, wenn auch auf den unteren Flügelseiten seiner Falter hier und da sich dunklere Linien durcheinander ziehen. Einen Faden, einen tieferen Zusammenhang suche ich sonst in ihrer Folge nicht; jeder fliegt für sich, oft zackig, oft in schönen Bogen, oft träg, oft pfeilschnell. Betrachtungen lassen sich bei jedem einzelnen anstellen, und oft sinnigste, wenn man Teil zu nehmen weiß. Namentlich höre ich in der letzten Phaläne ein wehmütig Lied aus verklungener Zeit. Wenn ich noch bemerke, daß sie sich auf dem Papier und in der zurückspiegelnden Phantasie um vieles bedeutender ausnehmen, als im wirklichen Klangkörper, so lobe ich damit den Sänger, der auch im Freien zu komponieren weiß, und tadle den Klavierspieler, der mit leichter Mühe manches leichter

1) Geb. 1806.
2) „Nachtfalter".

hätte stellen können. Sei er mit diesem herzlich gegrüßt und möge von seinen Geistesflügeln sein Genius nichts abgestreift haben als den Staub, der sich leider zu oft über den sonnigen als zweite Kruste ansetzt!

Sigismund Thalberg, Caprice (E-major). Oe. 15.

Sigismund Thalberg, 2 Nocturnes. Oe. 16.

Könnten die Wiener hassen, so geschähe es wegen der schlimmen Gedanken, die diese Zeitschrift bisher über die Kompositionen Thalbergs gehegt, ihres Lieblings und Augapfels. Noch vor kurzem versprachen wir, uns und anderen Weh zu ersparen, seine Werke so lange gänzlich zu übergehen, bis wir eines nach vollster Überzeugung loben könnten. Bedenke man nur, daß wir etwas auf unser Lob geben und ordentlich geizen damit, — daß vieles, was andere Zeitungen als „empfehlenswert" abthun, für uns noch gar nicht existiert, weil im andern Fall sonst jeder Spatz wie ein Adler behandelt sein wollte und darauf pochte, daß er erschaffen worden und schüfe, — bedenke, daß man, sich loben zu lassen, nur an die Redaktionen der . . . oder des . . . schreiben könne, die davon leben, — bedenke, daß, wer lobe, nach Goethe sich gleichstelle, worauf wir verzichten — und man wird froh sein, mit einem blauen Auge davon zu kommen. Ohne Seitenblicke: wir halten die zwei neuesten Werke von Thalberg für seine besten, und worüber wir klar sind, darüber würde er uns täuschen, wenn er sie selbst vortrüge; denn herrlich soll er sein Instrument spielen und namentlich seine eigenen Kompositionen. Ist es nun eben kein vollgültiger Beweis der Güte eines Tonstückes, wenn es nur unter den Händen des Komponisten schön erscheint, sondern nur einer für die Vorzüglichkeit des Vortrags, so muß sich doch vieles auch unter fremden als reizend darstellen. Zwar geht der Caprice die Schärfe und

Tiefe des Witzes ab; aber sie enthält einen gut entwickelten Hauptgedanken, einzelne wahre Glanzpunkte (so das Agitato, S. 10) und bildet ein ganzes Stück, dem unzählige Evvivas folgen müssen. Daß es von einem Spieler herrührt, der die Schönheiten des Pianofortes genau kennt und mit leichten wie mit schweren Mitteln gleich geschickt zu wirken versteht, sieht man jeder Seite der Caprice an, die übrigens mehr Verehrer als Überwinder finden wird. — Die Notturnos nun vergleiche ich einem jungen Mann von schöner Figur, feiner Tournüre, etwas blaß geschminkt, in der Art, wie wir es oft auf Wiener Modekupfern sehen. Des vielen Lieblichen und wirklich Einschmeichelnden halber dauern mich im Herzensgrund die einzelnen banalen Reden, z. B. nach der zartsingenden Stelle der ersten Seite der zweite Takt des letzten Systems, S. 4 der zweite des zweiten Systems; darüber wegspringen möcht' ich, die Augen zudrücken und, die Wahrheit zu sagen, ist mir's dann, als habe der Komponist gar keinen rechten Drang zum Schaffen, als thäte er es nur, weil er gerade nichts anderes anzustellen wüßte; er muß nicht, es muß. Heine pflegt zu einem reichen deutschen Komponisten, dessen Name auch in diesen Blättern vielmals vorgekommen, gewöhnlich zu sagen: „warum komponirst du nur? du hast's ja nicht nötig." Es fehlt oft wenig, daß wir Hrn. Thalberg dasselbe zurufen möchten. Talent haben wir ihm zugesprochen, — wie verdiente er denn so viel Aufhebens! Eine wahre Freude aber sollte uns sein, wenn wir von seiner nächsten Komposition sagen könnten: sie sei durch und durch gleichmäßig gehalten, ohne virtuosisches Beiinteresse von Anfang bis Ende sich treu bleibend, eine reinste Regung des Gemütes in geweihter Stunde. Verschaffe er uns diese! —

Da wir aber gerade bei den Notturnos stehen, so will ich gar nicht leugnen, wie mich während dieses Schreibens zwei neue von Chopin[1]) in Cis moll und Des dur unaufhörlich

---

1) 2 Nocturnes. Oe. 27. (Sch.)

beschäftigten, die ich, wie viele seiner früheren (namentlich die in F dur und G moll), neben denen von Field für Ideale dieser Gattung, ja für das Herzinnigste und Verklärteste halte, was nur in der Musik erdacht werden könne. —

Endlich hat uns auch Herr John Field selbst mit drei neuen Notturnos beschenkt, dem 14ten bis 16ten. Ist es einem doch dabei, als kehrte man nach einer abenteuerlichen Tour durch die Welt und nach den tausend Gefahren zu Land und Meer zum erstenmal wieder ins elterliche Haus zurück. Alles steht da so sicher und am alten Fleck, und das Naß könnte einem in die Augen treten. Sonderbar und verdächtig scheint mir nur das sechzehnte Nachtstück; es werden einige Anstalten mehr darin gemacht, sogar ein Quartett von Violinen, Viola und Baß herzugezogen. Man meint Wunder, was da kommen soll; denn der alte Herr ist ein Schalk, der mit einem Strich ein einfältig Gesicht in ein blitzendes umzuzeichnen, ja, wie Garrik im Sprech-Vortrag, das einfachste musikalische A B C so zu sprechen weiß, daß man traurig dabei werden muß. . . . Es kömmt aber nichts.

H. Herz, 2ème Caprice sur la Romance fav.: la Folle d' A. Grisar. Oe 84.

In der großen Weltpartitur aber rechne ich Henri Herz ohne weiteres zur Janitscharenmusik; auch er spielt mit, will beachtet sein und verdient sein Lob, wenn er gehörig pausiert und beim Einfallen nicht zu viel Lärmens macht. Überhaupt ist es neuester Ton der haute volée der Künstler, Herzen zu loben, und wirklich bekömmt man auch die Klagen fader Patrioten über „Ohrenkitzel, Klingelei" u. s. w. nachgerade überdrüssig. Nicht als ob uns letztere jemals entzückt hätte oder als ob wir meinten, die Musik könne ohne Triangel nicht bestehen; — ist er aber einmal vom höchsten Kapellmeister erschaffen und vorgeschrieben, so soll er auch hell und lustig zwischenklingen. Also: Herz lebe! Überdem kann man

ja seine Kompositionen als Wörterbücher musikalischer Vortragskunsttermen benutzen, in dieser Hinsicht erschöpft er die ganze italienische Sprache: keine Note, die nicht einen Zweck, eine Ausdrucksvorzeichnung hätte, keine Schmachtstelle, wo nicht ein Smorzando darunter stünde. Und wenn nach Jean Paul wahre Dichterwerke keines solchen Dolmetschers bedürfen, weil sie sonst Solbrigschen Deklamationsbüchern glichen, die bekanntlich mit siebenfach verschiedenen Schriftarten, je nach der sinkenden und steigenden Stimme, gedruckt, so weiß das Herr Herz, der für gar keinen Dichter gehalten sein will, und spricht seine Empfindungen gleichsam noch einmal in Worten interlinearisch aus. Wie viel gäbe es hier noch zu sagen, guckte mir nicht der Setzer ängstlich über die Schulter herein wegen der Pfingstfeiertage. Darum von der Caprice nur noch so viel, daß ihr 83 Werke vorausgegangen, die auf sie schließen lassen. Die Folle ist eine berühmte französische Salon-Romanze, das Bravourstück der Mad. Masi, eine folie de salon, wie sie unser Hamburger Korrespondent nannte, das Capriccio aber nicht nur ebenso gut, sondern besser. Namentlich schüttelt Herz gewisse leicht elegante, beinah' üppige harmonische Gänge zu Mandeln aus dem Ärmel (so S. 8) und gerät dabei in einen gewissen Schwung, dessen Zweck und Ziel von Haus aus leider zu bekannt. Kommen nun vollends seine Strettis, Allegro, Presto, Prestissimo, $^4/_4$, $^2/_4$, $^6/_8$, so schäumt das Publikum wie ein entzücktes Meer über und auch der eminenteste Kantor könnte dann die Oktaven S. 14 System 3 zu 4 überhören.

H. Dorn, Bacchanales. Rhapsodie (D-major). Oe. 15.

Der Titel paßt. Die Trauben möchten platzen vor Wollust samt den Trinkern. Ein Stück, an dem sich der geistreiche Recensent der Dornschen „Bettlerin“ (in einer Beilage zur Allg. musi. Zeitung) neue Lorbeern (wir verweisen nur auf

die Quinten S. 3 System 4 zu 5) holen kann. Wir hüten uns wohl, mit dem Komponisten anzubinden. Er sticht. Über kurz und lang malte er uns in eine Rhapsodie unter dem Titel „Nous“, Rhapsodie sur le „Nous“ des Journalistes etc. hinein und man hätte nichts davon als eine lächerliche Unsterblichkeit. Wir meinen, die Rhapsodie gefällt uns besser als ihr zukünftiger Recensent, Bacchanalien besser als Litaneien. Mit gelehrten Fragen, „ob denn in dem Stücke ordentliche Logik zu finden sei, Plan, Einheit, Wohlhäbigkeit“, dringt man hier nicht durch und hat sich nur in acht zu nehmen, daß einem nicht ein goldner Pokal an den gelehrten Kopf fliegt. Unter den vielen herkulischen und den andern Gottheiten, die an den Tafeln schwelgen mögen, vermiss' ich aber Harmonias oberste Tochter, von der oft ein Blick genügt hätte, den Späßen der wilden Gesellen eine Grenze zu setzen; man merkt gewiß, daß ich die Melodie meine. Sodann fällt mir aus der Mythologie ein, daß es beim berühmten alljährlichen Bacchantenumzug allerdings toll genug hergegangen, daß aber mitten durch die trunkenen Satyrs und Mänaden sich eine Reihe vornehmer sittiger Mädchen gezogen, mit hoch gehobenen Körben und Früchten des Frühlings darin. ... Sollte dies der Komponist nicht gewußt haben? ... — Eben fliegt ein Pokal auf mich zu ...

W. Taubert, Miniatures.
Oe. 23.

Derselbe, Tutti Frutti.
Oe. 24.

Derselbe, 6 Impromptus caractéristiques.
Oe. 14.

Wir stellen sie nach ihren Ansprüchen in aufsteigender Linie hintereinander, nicht nach der Opuszahl. Die Miniatures sind Guckkastenbilder für Kinder, hier ein Schäfer mit einem Hunde, dort eine Festung u. s. w., eins netter als das

andere; ja ordentliche Hebelsche allemannische Volkslieder vom „Brünneli“ und „Vögeli“. Man hört oft von Lehrern, daß es an faßlichen Handstücken deutscher Komposition fehle und daß sie deshalb zu Herz und Hünten ihre Zuflucht nehmen müßten. Möchten sie jetzt nach diesen Miniaturen greifen, die wirklich musterhaft für ihren Zweck gearbeitet sind, dabei naiv, putzig, Kindes Hand, Herz und Geist bildend und jedes charakteristisch für sich.

Die Tutti frutti versteigen sich in der Erfindung schon höher und schicken sich mehr für dreizehnjährige Buben, ja für ältere und Dilettanten, wenn sie nur auf der Klaviatur fein zu Haus. Der Vermischung verschiedener Schwierigkeiten halber, wie der oft wechselnden Handlagen gebe man sie nur Applicaturfesten; sonst entstehen Unordnungen. Als Komposition behagt mir am meisten der Marsch, der mehr eine Art davon, so nämlich, daß man die Soldaten wie hinter dem Berge traben hört. Gar hübsch alles! Den polnischen Tanz möchte ich weniger harmonisch bunt und mehr rhythmisch klar; auch die altmodischen Doppelschläge vermißte ich gern, obgleich sie hier nicht uncharakteristisch.

Wir kommen zu den sechs Impromptus, die ebenso viel kleine lyrische Gedichte, sehr ansprechend, bilderreich, deutsch durch und durch. Nr. 1. Zu Weihnachten. Ein Kaminstück: im Vordergrunde spielende Kinder mit Schnarre, Schaukelpferd ꝛc.; zu Zeiten klingt's wie aus der Christmetten herein; der Schnee knistert unter den Wägen. Wir wüßten nichts hinzuzusetzen, eher wegzunehmen. Die Cantilene erinnert öfters an Mendelssohnsche. — Nr. 2. Maskenball. Auch ihn wünschten wir nicht so im Kleinen ausgeführt. Das Hauptthema ist ein wohlbekanntes. Die Scene wechselt oft, wie natürlich; in der Mitte fallen ernsthaftere Dinge vor. Im Alla polacca durchkreuzen sich Walzer- und Polonaisentempo, eine alte, immer artige Idee. Auf den letzten Seiten werden noch einmal alle früheren Gedanken berührt, aber mehr gesucht als von selbst kommend. — Nr. 3. Frühlings-

empfindung, scheint der leichteste musikalische Vorwurf, und ist darum der schwerste. Die Einleitung trifft; die Hauptsache mißfällt mir. Man merkt die Absicht u. s. w. Am Ganzen bleibt die Kürze zu loben. — In der Walpurgisnacht giebt es mehr musikalischen Anhalt; doch hat die neue Zeit so viel Geisterartiges der Art geliefert, daß man alles schon einmal gehört zu haben meint. Deutlicher kann's aber noch nicht geschehen sein, als hier, wo man die Hexen auf Böcken und Ofengabeln durch die Wolken reiten sieht. Nebenbei enthält das Bild gute Gedanken und ist mit sichtlicher Vorliebe ausgearbeitet. — Der Komponist schließt mit einem Traum, dem poetischsten Stück der Sammlung; das Leben möge ihm und uns ähnliche Träume zu Gestalten krystallisieren. Was sonst darüber zu sagen wäre, steht lieblicher und fester in der Musik, die wir denen empfehlen, die in den Täuschungen der Kunst Ersatz suchen für die mancherlei der Wirklichkeit.

Felix Mendelssohn Bartholdy, drei Capricen.
(Werk 33).

Oft ist's als breche dieser Künstler, den der Zufall schon bei seiner Taufe beim rechten Beinamen genannt, einzelne Takte, ja Akkorde aus seinem Sommernachtstraum und erweitere und verarbeite diese wiederum zu einzelnen Werken, wie etwa ein Maler seine Madonna zu allerhand Engelsköpfen. In jenem „Traum" liefen nun einmal des Künstlers liebste Wünsche ins Ziel zusammen: es ist das Resultat seines Daseins — und wie es schön und bedeutend, wissen wir alle. — Zwei der obigen Capricen mögen einer früheren Zeit angehören, die mittlere nur der jüngsten; jene könnten auch von andern Meistern geschrieben sein, in der mittleren steht aber auf jeder Seite wie mit großen Buchstaben: F. M. B.; — vor allem liebe ich diese und halte sie für eine Genie, die sich heimlich auf die Erde gestohlen. Da spannt und tobt nichts, spukt kein Gespenst, neckt nicht einmal eine Fee; überall

tritt man auf festen Boden, auf blumigen, deutschen; ein Waltscher[1]) Sommerflug übers Land aus Jean Paul ist es. Bin ich auch beinah' überzeugt, daß dies Stück niemand mit so unnachahmlicher Anmut spielen könne als der Komponist, und gebe ich Eusebius recht, der meint, „er (der Komponist) könne damit das liebendste Mädchen auf einige Augenblicke untreu machen", so mag sich dies durchsichtig schimmernde Geäder, dieses wallende Kolorit, diese feinste Mienenbeweglichkeit doch von keinem gänzlich unterdrücken lassen. Wie verschieden davon sind die andern Capriccios und fast in gar keiner Beziehung zur mittleren! In der letzten nämlich steckt so etwas von einem verhaltenen sprachlosen Ingrimm, der sich auch ganz leidlich bis zum Schluß beschwichtigt, aber dann aus voller Herzenslust losbricht. Warum? — wer weiß es! man ist eben zu Zeiten wild, nicht etwa über dies oder das, sondern möchte „mit sanftester Faust" im allgemeinen rechts und links ausschlagen und sich selbst aus der Erde hinaus, wenn's nicht gerade noch zu ertragen wäre. Auf andere wird die Caprice anders wirken, auf mich so; stehe es da. Dagegen werden wir sämtlich bei der ersten übereinstimmen, wenn wir mit ihr ein leichteres Weh durchleben, das von der Musik, worein es sich gestürzt, Linderung verlangt und empfängt. Mehr verraten wir nicht. Der nächste Blick des Lesers aber fliege in das Heft selbst.

Ludwig Schunke, erstes Capriccio. (Werk 9.)

Zweites Capriccio. (Werk 10.)

Einmal im Frühling 1834 trat Schunke mit seiner gewöhnlichen Hast in meine Stube (es trennte uns nur eine offene Thür) und warf hin: „er wolle in einem Konzert

---

1) Der Held der Jean Paulschen „Flegeljahre"; man hat, nicht mit Unrecht, einige Ähnlichkeit zwischen ihm und seinem ungestümen Bruder Vult einerseits, Eusebius und Florestan andererseits finden wollen.

spielen und wie er das Stück nennen solle, denn ‚Caprice‘ sage ihm zu wenig.“ Dabei saß er längst am Flügel und im Feuer der zweiten in C moll. Leidlich entzückt antwortete ich im Spaß: nenn’ es „Beethoven, scène dramatique“ — und also kam es auf den Konzertzettel; in Wahrheit schattet das Stück aber nur ein Tausendteil Beethovenschen Seelenlebens ab, nur eine kleine dunkle Linie in der Stirn. — Zwei Jahre sind seit jenem Frühling hinüber. Wenn ein Virtuose stirbt, sagen die Leute gewöhnlich: „hätt’ er doch seine Finger zurückgelassen!“ Diese machten’s bei Ludwig Schunke nicht: ihm wuchs alles aus dem Geist zu und von da ins Leben; ihn eine Stunde studieren, ja die Tasten C D E F G hin und her üben zu hören, war mir ein Genuß und mehr als manches Künstlerkonzert. Hat er nun auch, nach dem jetzigen möglichen Überblick, als Komponist nicht die Höhe erreicht, wie als Virtuos (die Sicherheit und Kühnheit seines Spiels, namentlich in den letzten Monden vor seinem Tod, stieg ins Unglaubliche und hatte etwas Krankhaftes), so war ihm nach dieser einzigen zweiten Caprice eine fruchtbare und ruhmesvolle Zukunft zuzusichern. Sie hat vieles von ihm selbst, die Excentricität, das vornehme Wesen, etwas Still-Glänzendes; dagegen wollte mir die erste von jeher kälter, der Kern sogar prosaisch vorkommen und gewann nur durch seinen Vortrag. Ja, ihn spielen zu hören! Wie ein Adler flog er und mit Jupiterblitzen, das Auge sprühend aber ruhig, jeder Nerv voll Musik, — und war ein Maler zur Hand, so stand er gewiß als Musengott auf dem Papier fertig. Bei seinem Eingenommensein gegen Publikum und öffentliches Auftreten, was sich in etwas aus dem Verdachte, nicht genug anerkannt zu werden, herleitete und sich nach und nach bis zum Widerwillen gesteigert hatte, was natürlich auf die Leistung zurückwirken mußte, kann man nicht verlangen, daß die, die ihn nur einmal obenhin gehört, in ein Urteil einstimmen können, das sich auf dem Grund eines tagtäglichen Verkehrs zu so großer Erhebung herausstellte. Doch stehe hier, einen Begriff

seiner weitgediehenen Meisterschaft zu geben, ein klein Beispiel, das mir eben einfällt. Wenn man jemandem etwas dediciert, so wünscht man, daß ers vorzugsweise spiele; aus vielen Gründen hatte ich ihm vielleicht eines der schwierigsten Klavierstücke, eine Toccata, zugeeignet. Da mir kein Ton entging, den er anschlug, so hatte ich meinen leisen Ärger, daß er sich nicht darüber machte, und spielte sie ihm, vielleicht um ihn zum Studieren zu reizen, zu Zeiten aus meiner Stube in seine hinüber. Wie vorher blieb alles mäuschenstill. Da, nach langer Zeit besucht uns ein Fremder, Schunke zu hören. Wie aber staunte ich, als er jenem die Toccata in ganzer Vollendung vorspielte und mir bekannte, daß er mich einigemal belauscht und sie sich im Stillen ohne Klavier herausstudiert, im Kopfe geübt habe. — Leider brachte ihn aber jener Verdacht des Nicht-Anerkanntwerdens zuweilen auf unrechte Ideen; einmal hielt er seine Leistungen für noch zu gering und sprach begeistert von neuen Paganini-Idealen, die er in sich spüre, und „daß er sich ein halbes Jahr einschließen und Mechanik studieren werde“; einmal wollte er wieder die ganze Musik beiseite legen u. s. w. — Doch zogen solche Gedanken nur wie ein Schmerz um ein erhaben Gesicht und er blieb seiner Kunst mit allem Feuer bis zu seinen letzten Stunden zugethan, wo er im Fieber die Umstehenden bat, ihm eine Flöte zu bringen. —

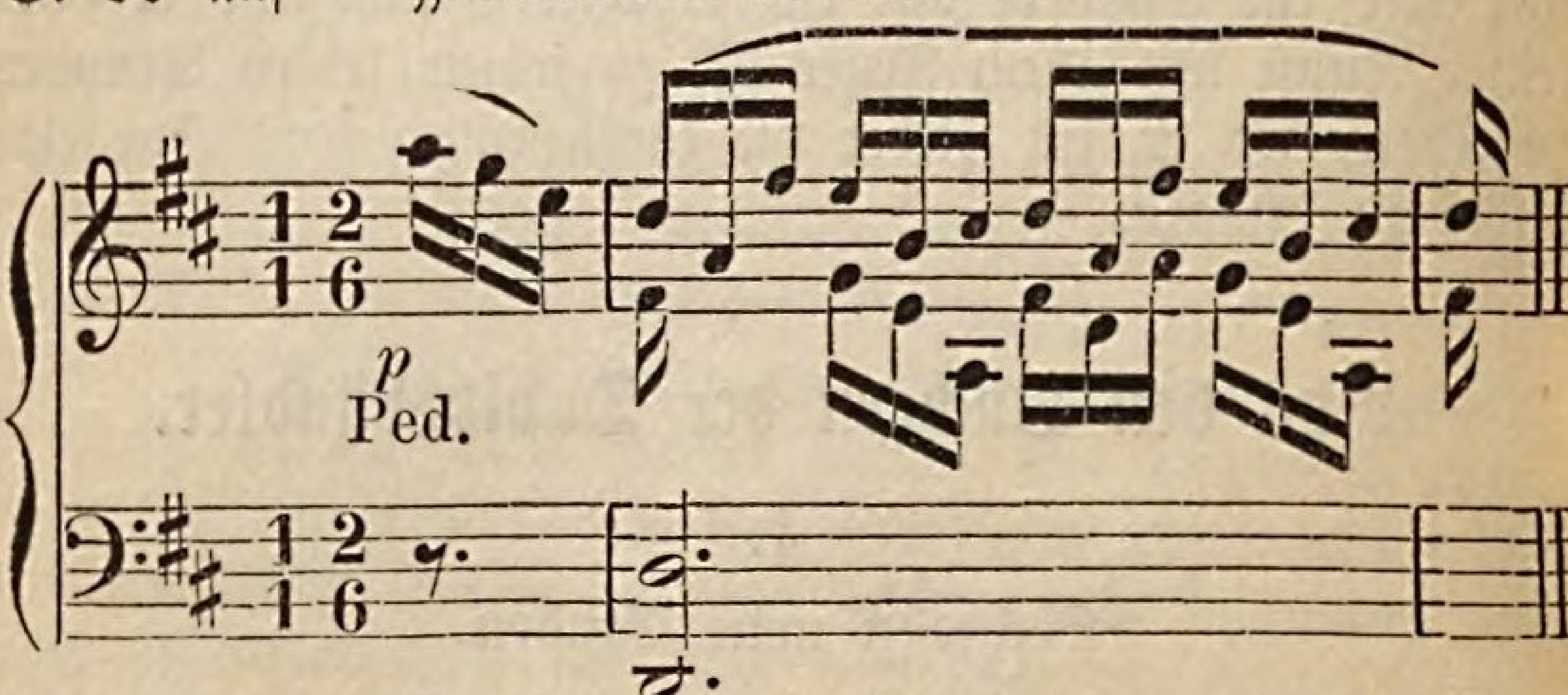
Aus den Büchern der Davidsbündler.

I.

Sechzehn neue Etuden.

Das Titelblatt hat sich verloren und ich kann ohne alle Amorbinde und Blende recensieren: denn Namen machen unfrei, und Personalienkenntnis vollends. Sollten die Etuden daher von Moscheles sein, so fürchte ich nicht, sie zu sehr tadeln zu müssen wegen Charakterschwäche, — oder von Chopin,

so soll mich sein schwärmerisch Auge nicht verführen, — oder von Mendelssohn, den spür' ich tausend Schritte weit in den Fingern und sonst, — oder von Thalberg, so soll er die Wahrheit erfahren, — oder gar von dir, Florestan, der du uns am Ende einmal mit „Violinetuden für Klavier“ überraschen wirst, wie du deren schon orchesterartige gesetzt, so soll unsern Goliathen nichts verschwiegen bleiben. Nachdem ich einen prüfenden En-Gros-Blick in das Heft geworfen (ich halte viel von der Notengestaltmusik fürs Auge), so gesteh' ich, daß es wohl nicht allein an den sehr scharfen, einzeln stehenden, wie in Stein gehauenen Köpfen liegt, daß ein jeder etwas zu bedeuten und die lose verschlungenen Stimmfäden immer in einen klaren Büschel zusammen zu wachsen scheinen. Sodann sieht mich etwas ungemein Solides an, dabei Säuberliches, Geputztes, in der Art, wie sich alte Leute noch Sonntags gern anziehen, vor allem aber etwas Wohlbekanntes, dem man schon im Leben einmal begegnet zu haben meint. Von romantischen Gießbächen hör' ich nichts, wohl aber von zierlichen Springbrunnen in verschnittenen Taxusalleen. Doch sind dies alles optische Ahnungen und bei weitem sicherer schlag' ich gleich S. 30 auf — „Moderato en carillon“:



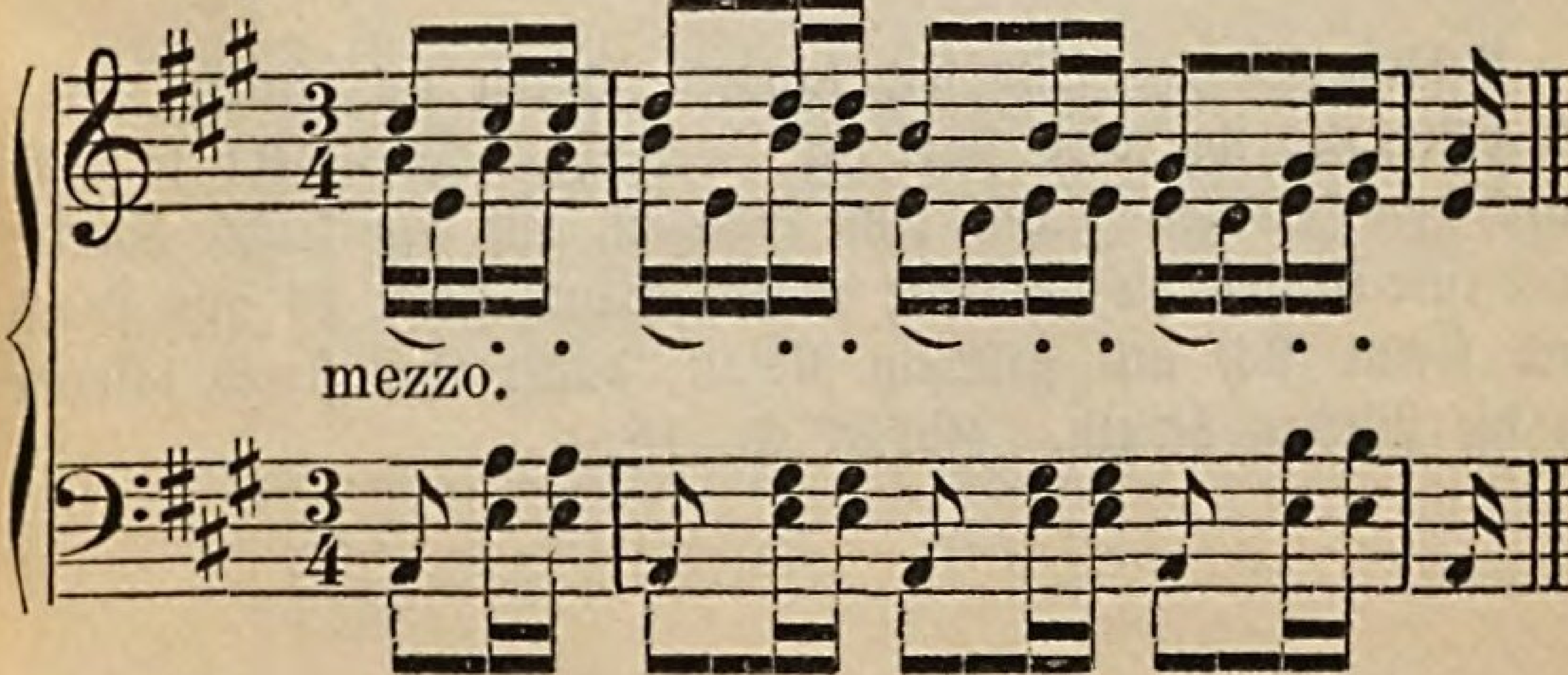
Carillon heißt jedenfalls Glockenspiel und vergleiche ich die Etude einem klingenden chinesischen Turm, wenn der Wind unter die närrischen Glöckchen fährt. Sehr hübsch find' ich sie und erachte sie eines guten Musikers würdig: ja sie hat etwas Cramersches. Weiter — S. 32:

Andante cantabile.



Melodie scheint mir deine Stärke nicht, verschleierter Künstler, aber wie kannst du auch S. 34 innig werden! Ist es doch als glühe in ein greises Gesicht ein Blitz von früher hinein und verkläre es eine Weile, und es sinke dann wieder ermattet aufs Ruhebett zurück. Von Chopin ist die Etude nicht: darauf schwör' ich. Zurück — S. 20:

Allegro moderato.



Hier könnte Moscheles seine Hand im Spiel haben, wenn sie sich nicht gar zu lang in der ursprünglichen Tonleiter bewegte: aber wie glücklich gerät sie in einer neuen Bewegung an ein Ziel:



Weiter finde ich S. 23:



Ludwig Berger feilt seit langen Jahren an einem Heft: ich bekomme ihn hier stark in Verdacht. Das geht so fest durch den Harmoniestrom, ohne Bangen, auf eine seichte Stelle oder eine Untiefe zu geraten; ja im E dur steigt es ans Land und sonnt sich auf grünem Rasen, dann aber flugs wieder in die Wellen hinein. Zurück S. 18:

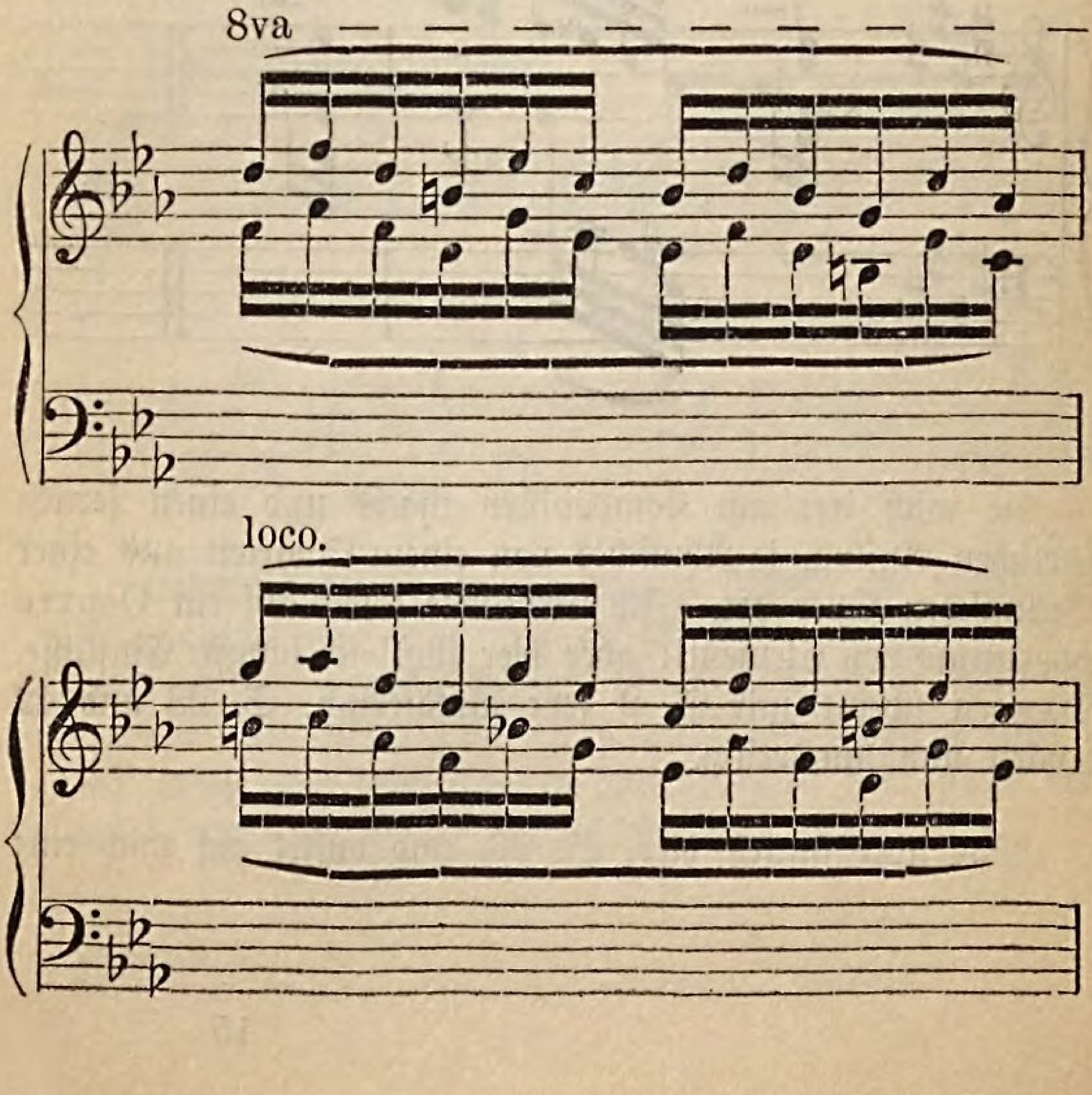


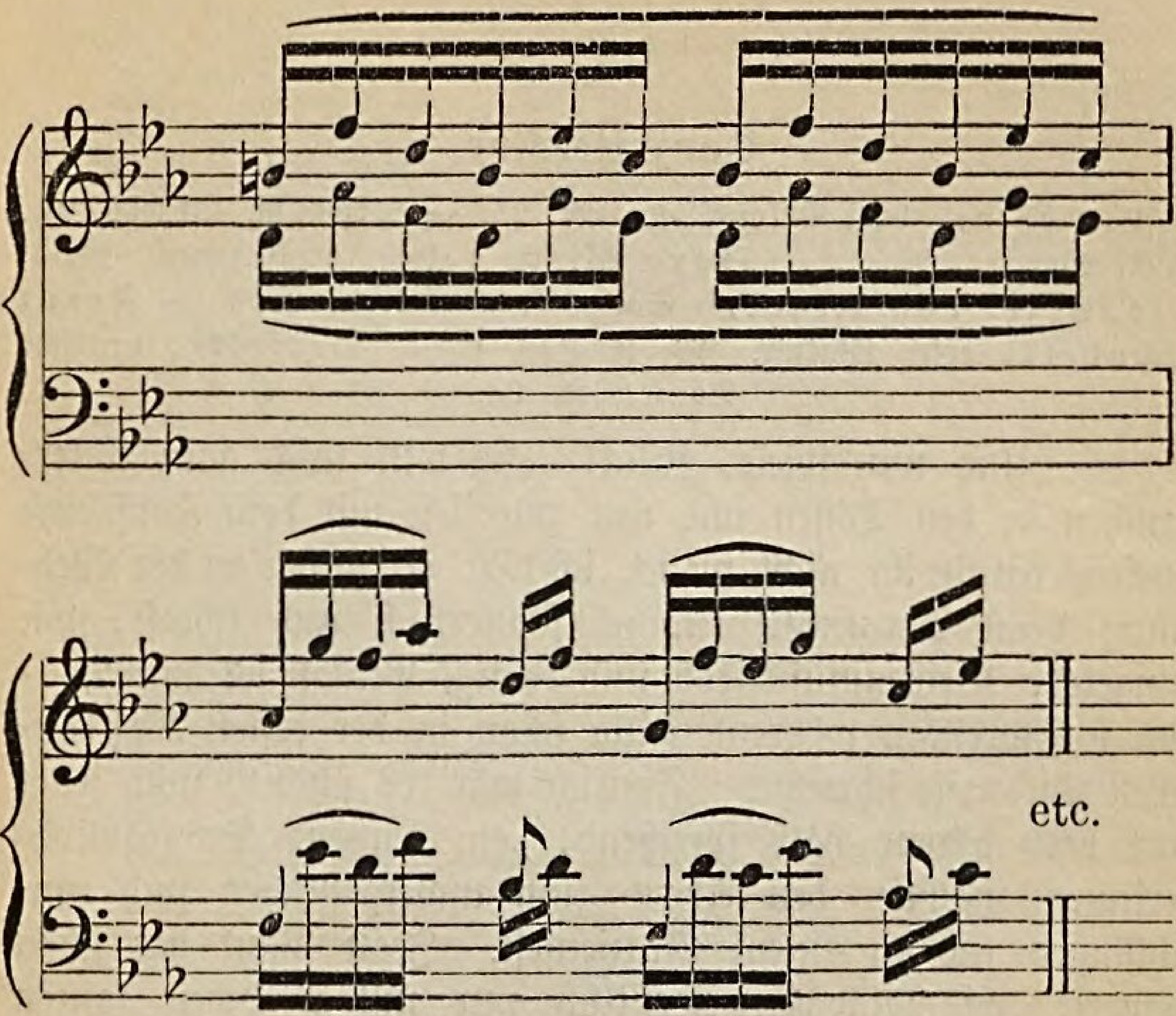
— die mich irre am Komponisten macht und einen fernen südlichen Anflug, ja Ähnliches von einem Quartett aus einer Bellinischen Oper hat. Ich vermutete schon auf ein Oeuvre posthume von Clementi: aber hier fühl' ich jüngste Einflüsse. Dagegen scheint mir S. 2 sehr altväterisch, S. 28 und 42 trocken und langweilig.

Was aber funkelt hier, S. 26, und duftet auf mich ein:



Ein webendes Tonspiel von sechs und mehr Stimmen, ein glückliches Durcheinander, ein Plaudern von geliebten Lippen — und wahrhaftig, hier senk' ich meinen Degen, denn nur ein Meister kann solches. Noch dazu macht mich dieser Gang stutzig:





— und gar zu meiner Verwunderung steht über einer der Etuden Nr. 97. — Sollten sie am Ende gar vom alten J. B. — — —

Freilich, Eusebius, sind sie's und ich übersetze schon seit lange an dem Titel, welcher lautet: 16 nouvelles Etudes pour le Pianoforte, composées et dédiées à Mr. A. A. Klengel, organiste à la cour de sa Majesté le Roi de Saxe, par son ami J. B. Cramer,[1]) membre de l'académie royale de Musique à Stockholm. Oeuv. 81. (Nro. 85—100.) Propriété des éditeurs. Enrégistré dans l'archive de l'union. Vienne, chez T. Haslinger, éditeur de musique etc. Eusebius.

1) (1771—1858) als Klavier-Pädagog von bleibender Bedeutung.

II.

Tanzlitteratur.

J. C. Keßler, drei Polonaisen. W. 25. — Sigism. Thalberg, zwölf Walzer. W. 4. — Clara Wieck, Valses romantiques. W. 4. — L. Edler von Meyer,[1]) Salon, sechs Walzer. W. 4. — Franz Schubert, erste Walzer. W. 9. Heft 1. — Derselbe, deutsche Tänze. W. 33.

— „Und nun spiele, Zilia! Ich will mich ganz untertauchen in den Tönen und nur zuweilen mit dem Kopf vorgucken, damit ihr nicht meint, ich wär' ertrunken an der Wehmut; denn Tanzmusik stimmt schmerzlich und schlaff, wie umgekehrt Kirchenmusik froh und thätig, wenigstens mich", — sprach Florestan, während Zilia schon in der ersten Keßlerschen Polonaise schwebte. „Freilich wär' es schön", fuhr jener fort halb hörend halb sprechend, „ein Dutzend Davidsbündlerinnen machten den Abend zum unvergeßlichen und umschlängen sich zu einem Grazienfest. Jean Paul hat schon bemerkt, wie Mädchen eigentlich nur mit Mädchen tanzen sollten (wo es dann freilich manche Brautfeste weniger gäbe), und Männer (setz' ich hinzu) überhaupt nie." — „Geschähe es aber dennoch (fiel Eusebius ein), so müßte man beim Trio zu der Davidsbündlerin sagen: „so einfach bist auch du und so gut" — und beim zweiten Teil wäre sehr zu wünschen, daß sie den Blumenstrauß fallen ließe, um ihn im Fluge aufheben und aufsehn zu dürfen ins dankende Auge." Dies alles aber stand mehr in Eusebs seinem und in der Musik, als er es geradezu wörtlich sprach. Florestan reckte nur manchmal den Kopf in die Höhe, namentlich bei der dritten Polonaise, die sehr glänzend und voll Hörner- und Geigenklang.

„Jetzt etwas Rascheres und spiel' du den Thalberg, Euseb, Zilias Finger sind zu weich dazu", sagte Florestan, hielt aber bald auf und bat, die Teile nicht zu wiederholen,

---

1) Klaviervirtuos, geb. 1816.

da die Walzer zu wasserhell, namentlich der neunte, der auf eine Linie ginge, ja in einen Takt „und ewig Tonica und Dominante, Dominante und Tonica. Indes ist's gut genug für den, der unten zuhorcht." Der aber unten stand (ein Student) schrie nach dem Schluß im Ernst Da Capo und alle mußten viel lachen über Florestans Wut darüber und wie er ihm hinunterrief, er möge sich fortscheren und nicht durch ähnliche Aufmunterungen stören, sonst würde er ihn durch einen stundenlangen Terzentriller zum Schweigen bringen u. s. w. —

Also von einer Dame? (würde ein Recensent bei den Valses romantiques anfangen). Ei, ei, da werden wir die Quinten und die Melodie nicht zu weit zu suchen brauchen.

Zilia hielt vier leise Mondschein-Accorde aus. Alle horchten aufmerksam. Auf dem Flügel lag aber ein Rosenzweig (Florestan hat an der Stelle der Leuchter immer Vasen mit Blumen), der von der Erschütterung nach und nach auf die Tasten geglitten war. Wie nun Zilia nach einem Baßton haschte, berührte sie ihn zu heftig und hielt inne, weil der Finger blutete. Florestan fragte, was es wäre? — „Nichts", sagte Zilia, — „wie diese Walzer sind's noch keine großen Schmerzen, und nur Blutstropfen von Rosen hervorgelockt." Die aber dieses sagte, möge nie andre kennen lernen! —

Nach einer Pause stürzte sich Florestan in den Meyerschen Salon voll glänzender Gräfinnen und Gesandtinnen. Wie einem das wohlthut, Reichtum und Schönheit im höchsten Stand und Schmuck und oben droben die Musik; alle sprechen und niemand hört vom andern; denn die Töne überschlagen in Wellen! „Dabei (preßte Florestan heraus) verlangt's einem ordentlich nach einem Instrument mit einer Oktave mehr links und rechts, damit man nur recht ausholen könne und schwelgen." Man hat keine Vorstellung, wie Florestan so etwas spielt und wie er fortstürmt und fortreißt. Auch waren die Davidsbündler ganz erhitzt und riefen in der Aufregung (eine musikalische ist unersättlich) nach „mehr und mehr", bis

Serpentin zwischen den Walzern von Schubert und dem Bolero von Chopin zu wählen vorschlug. „Treff ich", — rief Florestan und stellte sich in eine Ecke weit vom Flügel — „mich von hier aus auf die Klaviatur stürzend, den ersten Accord aus dem letzten Satz der D moll-Symphonie, so gilt Schubert." Natürlich traf er. Zilia spielte die Walzer auswendig.

Erste Walzer von Franz Schubert, kleine Genien, die ihr nicht höher über der Erde schwebt als etwa die Höhe einer Blume ist, — zwar mag ich den Sehnsuchtswalzer, in dem sich schon hundert Mädchengefühle abgebadet, und auch die drei letzten nicht, die ich als ästhetischen Fehler im Ganzen ihrem Schöpfer nicht verzeihe; — aber wie sich die übrigen um jenen herumdrehn, ihn mit duftigen Fäden mehr oder weniger einspinnen und wie sich durch alle eine so schwärmerische Gedankenlosigkeit zieht, daß man es selbst wird und beim letzten noch im ersten zu spielen glaubt, — ist gar gut.

Dagegen tanzt freilich in den „deutschen Tänzen" ein ganzer Fasching. „Und trefflich wär's", schrie Florestan dem Fritz Friedrich[1]) ins Ohr, „du holtest deine Laterna magica und schattetest den Maskenball an der Wand nach." — Der mit Jubel fort und wieder da.

Die folgende Gruppe gehört zu den lieblichsten. Das Zimmer matt erleuchtet — am Klavier Zilia, die verwundende Rose in den Locken — Eusebius im schwarzen Sammetrock über den Stuhl gelehnt — Florestan (desgleichen) auf dem Tisch stehend und Ciceronesierend — Serpentin, Walts Nacken umschlingend mit den Beinen und manchmal auf und ab reitend — der Maler à la Hamlet, mit Stieraugen seine Schattenfiguren auskramend, von denen einige spinnenbeinigte schon von der Wand zur Decke liefen. Zilia fing an und Florestan mochte ungefähr so sprechen, obgleich alles viel ausgearbeiteter:

Nr. 1. A dur. Gedränge von Masken. Pauken. Trompeten.

1) Dem tauben Maler. (Sch.)

Lichtdampf. Perückenmann: „es scheint sich alles sehr gut zu machen." — Nr. 2. Komische Figur sich hinter den Ohren kratzend und immer „pst pst" rufend. Verschwindet. — Nr. 3. Harlekin die Arme in die Hüften gestemmt. Kopfüber zur Thür hinaus. — Nr. 4. Zwei steife vornehme Masken, tanzend, wenig miteinander redend. — 5. Schlanker Ritter, eine Maske verfolgend: habe ich dich endlich, schöne Zitherspielerin. — „Laßt mich los." — Entflieht. — 6. Straffer Husar mit Federstutz und Säbeltasche. — 7. Schnitter und Schnitterin, selig miteinander walzend. Er leise: „Bist du es?" Sie erkennen sich. — 8. Pachter vom Land zum Tanz ausholend. — 9. Die Thürflügel gehn weit auf. Prächtiger Zug von Rittern und Edeldamen. — 10. Spanier zu einer Ursulinerin: „sprecht wenigstens, da ihr nicht lieben dürft." Sie: „dürft' ich lieber nicht reden, um verstanden zu sein! . . ."

Mitten aber im Walzer sprang Florestan vom Tische zur Thür hinaus. Man war so etwas an ihm gewohnt. Auch Zilia hörte bald auf und die andern zerstreuten sich hierhin und dorthin.

Florestan pflegt nämlich oft mitten im Augenblick des Vollgenusses abzubrechen, vielleicht um dessen ganze Frische und Fülle mit in die Erinnerung zu bringen. Diesmal erreichte er auch, was er wollte, — denn erzählen sich die Freunde von ihren heitersten Abenden, so gedenken sie allemal des achtundzwanzigsten Dezembers 18**. —

Anhang.

Kürzeres und Rhapsodisches für Pianoforte.[1])

E. Wenzel, les adieux de St. Pétersbourg. — A. Thomas, 6 caprices en forme de valses caractéristiques. Oe. 4. — K. E. Hering, Divertimento (über bekannte Studentenlieder). — M. Hauptmann, 12 pièces détachées. Oe. 12. — C. E. Hartknoch, la tendresse, la plainte, la consolation. Nocturnes caractéristiques. Oe. 8. — Clara Wieck, caprices en forme de valses. Oe. 2. — J. Benedict, Notre Dame de Paris. Rêverie. Oe. 20. — F. Hiller, la danse des fantômes. — J. C. Kessler, Impromptus. Oe. 24. — J. Pohl, caprices en forme d'anglaises dans les 24 tons de la gamme. — Fr. Chopin, 3 Notturni. Oe. 15. — Fr. Chopin, Scherzo. Oe. 20. — Mendelssohn, Capriccio. Oe. 5. — Mendelssohn, 7 Charakterstücke. Oe. 7. — Franz Schubert, Moments musicaux. Oe. 94. — L. Schunke, 2 pièces caractéristiques à quatre mains. Oe. 13.

Wie politische Umwälzungen dringen musikalische bis in das kleinste Dach und Fach. In der Musik merkt man den neuen Einfluß auch da, wo sie am sinnlichsten mit dem Leben vermählt ist, im Tanze. Mit dem allmählichen Verschwinden der kontrapunktischen Alleinherrschaft vergingen die Miniaturen der Sarabanden, Gavotten ꝛc., Reifrock und Schönpflästerchen kamen aus der Mode und die Zöpfe hingen um vieles kürzer. Da rauschten die Menuetten Mozarts und Haydns mit langen Schleppkleidern daher, wo man sich schweigend und bürgerlich sittsam gegenüberstand, sich viel

1) Dieser Aufsatz gehört zum Jahrgange 1835. (Sch.) Derselbe steht in der ersten Ausgabe der „Ges. Schr." (4 Bände) am Schlusse von Band 2, in der neuen zweibändigen am Schlusse von Band 1; ursprünglich wohl aus Versehen, denn in der Überschrift zu den Aufsätzen aus Jahrgang 1835 ist er in jenen Ausgaben mit aufgeführt. Er diene hier als passender Abschluß, oder, wenn der Leser mehr begehrt, als „Halbschluß".

verneigte und zuletzt abtrat; hier und da sah man wohl noch eine gravitätische Perücke, aber die vorher steif zusammengeschnürten Leiber bewegten sich schon um vieles elastischer und graziöser. Bald darauf tritt der junge Beethoven herein, atemlos, verlegen und verstört, mit unordentlich herumhängenden Haaren, Brust und Stirne frei wie Hamlet, und man verwunderte sich sehr über den Sonderling; aber im Ballsaal war es ihm zu eng und langweilig, und er stürzte lieber ins Dunkle hinaus durch Dick und Dünn und schnob gegen die Mode und das Ceremoniell und ging dabei der Blume aus dem Weg, um sie nicht zu zertreten, — und die, denen solch Wesen gefiel, nannten es Capricen oder wie man sonst will. Eine neue Generation wächst indes heran; aus spielenden Kindern sind Jünglinge und Jungfrauen geworden, so schwärmerisch und scheu, daß sie sich kaum anzusehen wagen. Hier sitzt einer, mit Vornamen John, am Flügel und die Mondstrahlen liegen breit darauf und küssen die Töne: ein anderer schläft dort auf Steinen und träumt vom wiedererstandenen Vaterland: an Mitteilung, Geselligkeit, Zusammenleben denkt niemand mehr, jeder geht einzeln und sinnt und wirkt für sich: auch der Witz bleibt nicht aus und die Ironie und der Egoismus. Im lustigen Strauß jauchzt noch eine hohe helle Saite empor, aber die von der Zeit gegriffenen tiefern scheinen nur eine Minute lang übertäubt, — wie wird alles enden und wo gerat' ich hin?

* * *

Ein Blick auf das „Lebewohl von Petersburg" und ich war wieder auf der Erde. Die süßeste Herzensstutzerei (ein Florestansches Wort) finde ich darin, Ohnmachten mit daneben liegendem Schnupftuch und Kölnischem Wasser, so hohl-sentimental, wie es seit dem bekannten Es dur-Walzer von Carl Mayer und dem „dernière pensée de Weber", die sich nur mit Gefahr auf der haarbreiten Linie von der Affektation zur Natürlichkeit halten, irgend vorgekommen ist. Echt Gemeines

schätz' ich um vieles höher, als so rosenfarbene Armut, viel höher ein einfaches „Adieu", als ein parfümiertes „und so scheid' ich von dir mit zerrissenem Herzen" u. s. w. Und doch was will ich? Das Lebewohl ist ganz hübsch, klingt hübsch und spielt sich hübsch. Daß es aus As geht, versteht sich von selbst.

Die Capricen von Thomas bewegen sich schon in höhern Zirkeln, sind aber trotz des sichtbaren Fleißes und des größern Talents nicht mehr als potenzierte Wenzeliaden, lederne deutsche Empfindungen ins Französische übersetzt, so freundlich, daß man auf seiner Hut sein muß, und wieder so aufgespreizt, daß man sich ärgern könnte. Manchmal wagt er sich sogar in mystische Harmonien, erschrickt aber gleich von selbst über seine Kühnheit und nimmt mit dem vorlieb, was er hat und geben kann. Doch was will ich? — Die Capricen sind hübsch, klingen hübsch u. s. w.[1])

Beim dritten angeführten Stück von Hering[2]) war es weniger auf Raphaelische Madonnenaugen, als auf Tenierssche nußbraune Holländerköpfe abgesehen. Die Überschrift heißt „Erinnerung an die akademische Jugendzeit" und die Musik hält, was die Vignette verspricht, auf der eine Punschterrine sehr raucht. Die Einleitung find' ich namentlich getroffen, so bombastisch studentisch, als stände auf einem Kommers das Heil der Welt auf dem Spiel; nach und nach wird die Suite toller und mitternächtlicher und man „stürzt sich", um sich es den Tag darauf wieder abzubitten. Klavierspielende Prediger und Aktuarien werden das Stück mit Vergnügen hören, vorzüglich, wenn sie keine Schulden haben.

Die folgenden Komponisten, Hauptmann[3]) und Hartknoch, scheinen mir Opfer fremder Erziehung oder eigenen

1) Doch muß bemerkt werden, daß der Komponist Bedeutenderes geschrieben, worüber gelegentlich mehr, und daß das Gesagte (wie überhaupt immer) nur den Menschen abschildern soll, wie er sich in der gerade angeführten Komposition zeigt. (Sch.)

2) 1809—1879.

3) Der bekannte Komponist und Theoretiker (1792—1868).

Fleißes; bei dem letzteren kömmt es mir vor als hätte er im spätern Alter nachholen müssen, was man als Kind handwerksmäßig lernt, bei jenem hat man versäumt, den Schüler von der Lehre in das Leben zu führen. Die erste Hauptmannsche Rhapsodie gefiel mir der vollen festen Tonmasse halber, die sich beinahe orgelähnlich unter den Fingern auf dem Klaviere fortzieht, so ausnehmend, daß ich die folgenden gemütlosen kontrapunktischen, übrigens schwierigen und in ihrer Art gelungenen Kunststücke mit einer wahrhaften Verstimmung durchspielte. Die eingestreuten Walzer sind tote Blumen und haben nicht Wucht genug, der niederdrückenden Gelehrsamkeit des Übrigen das Gleichgewicht zu geben. Wollte sich der Komponist, dessen Aufenthalt und Wirkungskreis mir gänzlich unbekannt, von selbst- und andere-tötender Spekulation gleichweit entfernt halten, wie vom spielenden Genre des Tanzes, dem seine solidschwere Bildung durchaus entgegensteht, so wäre bei so gediegener Kenntnis und entschiedenem Charakter manches tüchtige Werk zu erwarten. Der andere Komponist ist in vorigem Jahre ziemlich jung gestorben. Ich zweifle, ob er sich je zu einer Selbständigkeit erhoben hätte; immerhin hat dieser frühzeitige Tod ein fleißiges Streben abgeschnitten, welches in Ausbildung der zwischen Hummel und Field liegenden Kompositionsgattung, in der Carl Mayer in Petersburg einzelnes sehr Glückliche geliefert, Anerkennung verdient und gefunden hätte. Im Grunde sagen mir die Nocturnes nicht zu: aber wir sind noch nicht alle durch Field-Chopinschen Kaviar verwöhnt, und ein Kind, das recht beherzt in einen Apfel beißt, sieht auch nicht übel. „La plainte“ erinnert stark an C. Mayers vorzügliches Klavier-Rondo in H moll.

Mitten unter so vielen ernsthaften herumstehenden Männergesichtern könnte es einer Mignon wohl Angst werden, und dann weiß ich auch, daß man die Puppe nicht berühren sollte, weil es dem Schmetterlinge schadet; indes wird meine Hand nicht gerade ungeschickt eindrücken . . . Als ich eben weiter schreiben will, fliegt ein etwas dunkler Maiabendfalter durch

das Fenster, der mich ordentlich anzusehen und zu sagen scheint: „Grau, Freund, ist“ u. s. w. — und ich denke lieber an die künftige Psyche und verwandle, da mir eben die Worte Mozarts über Beethoven einfallen („der wird euch einmal was erzählen“), den Artikel in den weiblichen.

In Notredame de Paris von Benedict sehen wir ein leichtes Genrebild, das wir alle ähnlich ausgeführt hätten, wenn wir auf die Idee gekommen wären; es ist die Geschichte vom Columbusei. Im Anfange wiegen sich die Glockenschlägel an Notredame aus, man kann es nicht besser ablauschen; im Verlaufe entspinnen sich amusante Scenen; in der Kirche Hochamt, davor böhmische Musikanten, hier Blumenverkäuferinnen, von weitem Wachparade, dort Murmeltier und Guckkasten u. s. w. Und fehlt dem Stücke zum Kunstwerk zarteres Kolorit und poetische Auffassung, — ja es ist auch in der Form nur ein Konglomerat, — so ersetzt die Phantasie vieles durch die Romantik des Ortes, aus dem uns so alte Jahrhunderte anreden. — Die Octaven auf S. 3, Syst. 5, von Takt 6 zu 7 habe ich herausgehört, nicht herausgesehen, weshalb ich sie anführe. — Noch wundert mich, daß Neapel, welches so viel vergessen macht, noch nicht vermocht hat, die vielen vaterländischen Weberschen Anklänge gänzlich fortzuwehen.

Der Geistertanz von Hiller ist monoton und eine matte Kopie seiner besseren Sachen in dieser Art. Er schreibt zu viele Hexengeschichten und sollte nicht vergessen, daß auch Grazien tanzen können. —

Über Keßler und seine Impromptus enthielten diese Blätter schon früher einen ausführlichen Artikel vom Meister Raro, dem ich nichts hinzuzufügen weiß, als das Bedauern, daß dieser Komponist seit einiger Zeit gänzlich zu feiern scheint, und den Wunsch, daß er sein Stillschweigen um so erfreulicher und überraschender lösen möge.

Die Capricen von Pohl finde ich in zweifacher Art schön und vollendet, als einzeln nebeneinander und als Ganzes hintereinander. So vielem Gebildeten, Gesunden, Neuen,

Vornehmen, ja Strahlenden wird man selten auf so wenig Blättern begegnen. Der Komponist soll in jungen Jahren gestorben und diese Capricen schon vor langer Zeit erschienen sein. Scheint es doch als ob, um auf die Nachwelt zu kommen, in keiner Kunst ein so anhaltendes Streben und Wirken gefordert würde, wie in der Musik, und es liegt das vielleicht, wenn einenteils in der rasch aufeinander folgenden Selbstvernichtung der Epochen, auch am flüssigen unendlichen Element der Musik selbst, während ein großer Gedanke in wenigen Worten hingestellt seinen Urheber der Unsterblichkeit überliefert. Wenn man daher von Leisewitz und seinem Julius von Tarent sagte: „der Löwe hat nur ein Junges geworfen, aber es war wieder ein Löwe", so wollen wir uns im Andenken an frühgestorbene Tonkünstler der Sage erinnern, welche die Schwäne nur einmal singen und an ihren Tönen sterben läßt.

Über Chopin, Mendelssohn und Schubert haben uns die Davidsbündler seit geraumer Zeit größere Mitteilungen versprochen und nach öfterem Anfragen stets geantwortet, daß sie in den Sachen, die sie am besten verständen, am gewissenhaftesten wären und am langsamsten urteilten. Da sie uns aber dennoch Hoffnung geben, so führen wir vorläufig außer den Titeln die Bemerkungen an, daß Chopin endlich dahin gekommen scheint, wo Schubert lange vor ihm war, obgleich dieser als Komponist nicht erst über einen Virtuosen wegzusetzen hatte, jenem freilich andererseits seine Virtuosität jetzt zu statten kömmt, — daß Florestan einmal etwas paradox geäußert: „in der Leonoren-Ouverture von Beethoven läge mehr Zukunft als in seinen Symphonien", welches sich richtiger auf das letzte Chopinsche Notturno in G moll anwenden ließ, und daß ich in ihr die furchtbarste Kriegserklärung gegen eine ganze Vergangenheit lese, — sodann, daß man allerdings fragen müsse, wie sich der Ernst kleiden solle, wenn schon der „Scherz" in dunkeln Schleiern geht, — sodann, daß ich das Mendelssohnsche Capriccio in Fis moll für ein Musterwerk, die Charakterstücke nur als interessanten Beitrag zur Ent-

wicklungsgeschichte dieses Meisterjünglings halte, der, damals fast noch Kind, in Bachschen und Gluckschen Ketten spielte, obwohl ich namentlich im letzten einen Vortraum des Sommernachtstraums sehe, — und endlich, daß Schubert unser Liebling bleiben wird — jetzt und immerdar.

Mit der folgenden Komposition betrat unser verklärter Freund Schunke von neuem den Weg, den er zu verfolgen von Natur angewiesen war und als Virtuos, durch äußere Verhältnisse genötigt, auf eine kurze Zeit verlassen hatte. Was er noch geleistet haben würde, ach, wer weiß es! aber nie konnte der Tod eine Geniusfackel früher und schmerzlicher auslöschen als diese. Hört nur seine Weisen und ihr werdet den jungen Grabeshügel bekränzen, auch wenn ihr nicht wüßtet, daß mit dem hohen Künstler ein noch höherer Mensch von der Erde geschieden, die er so unsäglich liebte. —

So laßt uns für heute den Kreis dieser Kleinbilder irdischer Schmerzen und Wonnen schließen! Wenn Heinse im Ardinghello sagt: „ich kann das Kleine nicht leiden, es geht mir wider den Sinn und ist ein Schlupfwinkel, wohinein sich Mittelmäßigkeit und Schwäche verbirgt und bei Weibern, Kindern und Unverständigen groß thut", so bezieht er das auf die Künste des Raumes und der Ruhe, Malerei und Plastik, und Kunstrichter mögen entscheiden, inwieweit dieser Ausspruch gültig ist. Denk' ich aber an Musik und Poesie, die Künste der Zeit und Bewegung, und ist es mir im Nachhören der obigen Werke klar geworden, wie selbst den glücklichsten Talenten im Kleinen vieles mißlingt und wie wiederum den Mittleren das abgeht, wodurch die Kürze wirkt, durch den Blitz des Geistes, der sich im Augenblick entwickeln, fassen und zünden muß, so glaube ich einen Grund zu haben, warum ich diese Nummer lieber mit dem griechischen Motto einleitete, welches hieß: „Alles Schöne ist schwer, das Kurze am schwersten."

Register.

Die ausdrücklich besprochenen Kompositionen sind durch einen * von den bloß erwähnten unterschieden.

1) Der Erfinder des gemeinschaftlichen Klavierunterrichts und des Chiroplasten, einer Vorrichtung, die die Hand des Spielers in der richtigen Lage erhielt. Auf ihn bezieht sich das Wort Logierwesen S. 21.

Ende des ersten Bandes

M. 5 12 19 26 3
Do 6 13 20 27 4
Fr 7 14 21 28 5
S. 8 15 22 29 6 Stettin
So. 9 16 23 30 7
Mo 10 17 24 1 July 7
D. 11 18 25 2 8 Halle
9 Leipzig 10 Würzburg.

Inhaltsübersicht zum ersten Band.